میرا جی
اس نظم میں
Scanned with CamScanner

میراجی

اس نظم میں

اس نظم میں

میراجی

ISBN 969-8379-57-6

پہلی اشاعت: (ساقی بک ڈپو، دہلی) ۱۹۴۴ء

دوسری اشاعت: ۲۰۰۲ء

زیر اہتمام

آج کی کتابیں

کمپوزنگ: حمزہ گبول

صفحہ سازی: امجد علی، عامر انصاری

طباعت: علمی گرافکس، کراچی

سٹی پریس بک شاپ

316 مدینہ سٹی مال، عبداللہ ہارون روڈ، صدر کراچی 74400

فون: 5213916 - 5650623 (21-92)

ای میل: cp@citypress.cc

انٹرنیٹ: www.citypress.cc

ترتیب

قیوم نظر کے نام

دیباچہ

یہ شاید ۱۹۳۶ء یا ۱۹۳۷ء کا ذکر ہے کہ مغرب کے شعروادب کا مطالعہ کرتے ہوے مجھے فرانسیسی شاعر استیفا نے میلارمے کے کلام سے شناسائی ہوئی۔ میلارمے مغرب کے ابہام پسند شاعروں میں سب سے نمایاں ہے۔ مجھے اس کی کچھ نظموں کا مجموعہ انگریزی میں ملا۔ یہ ترجمہ آرٹ کے مشہور نقاد راجر فرائی نے اپنے فرصت کے لمحوں میں کیا تھا، اور اب راجر فرائی کی موت کے بعد کتابی صورت میں شائع کیا گیا تھا، میلارمے کی ابہام پسندی کا اندازہ اس سے بھی ہوسکتا ہے کہ انگریزی میں اس کی نظموں کا ترجمہ کرتے ہوے بھی اکثر نظموں کے ساتھ ان کی شرح شائع کرنی پڑی۔ تشریح و وضاحت کا یہ کام چارلس موروں نے کیا تھا۔ میلارمے کی ابہام پسندی شعروادب میں میرے لیے کوئی نئی بات نہ تھی، کیوں کہ اردو ادب میں مومن کے بعد غالب کا کلام اس اندازِ اظہار سے آشنا کرنے کو کافی ہے، البتہ چارلس موروں نے ہر نظم کو سمجھنے کے لیے جس انداز سے شرح لکھی تھی وہ طریقہ مجھے بہت پسند آیا۔ چناں چہ جب میں نے میلارمے کے متعلق اس کی نظموں کے اردو ترجمے کے ساتھ ایک مضمون شائع کیا تو لامحالہ چارلس موروں کی بہت سی وضاحتیں بھی ترجمہ کیں۔

ان باتوں کو دو ڈھائی سال گذر گئے۔ اتفاقات نے مجھے ''ادبی دنیا'' کے ادارے سے منسلک کر دیا۔ یہاں پہنچ کر میں نے تجویز کیا کہ اردو کے مختلف رسائل سے ہر ماہ چنے ہوے مضامین کا جائزہ ''ادبی دنیا'' میں دنیاے ادب کے تحت درج کیا جایا کرے۔ چناں چہ صلاح الدین مدیر ''ادبی دنیا'' نے میری یہ تجویز پسند کی اور خود ہر ماہ مضامین اور افسانوں کا جائزہ شروع

کر دیا۔ چند ہی مہینوں میں معلوم ہوا کہ پڑھنے والوں نے اس سلسلے کو پسند کیا ہے۔ اس وقت یاد نہیں آتا کہ اس کامیابی سے متاثر ہو کر یا کسی اور وجہ سے میں نے ہر ماہ کی نظموں کا جائزہ شروع کیا۔ ذہن میں چارلس موروں کا اندازِ تشریح تو آسودہ تھا ہی۔ کچھ شعوری اور کچھ غیر شعوری طور پر میں نے بھی وہی طرز اختیار کی جو آگے چل کر انفرادی رنگ نمایاں کرتی گئی۔ اس کے بعد تقریباً دو اڑھائی سال تک یہ سلسلہ جاری رہا۔ یہ مجموعہ اسی خوشگوار زمانے کی یادگار ہے جب ہر ماہ کے شعری ادب سے میں اس قدر گہرے طور پر روشناس ہوا کرتا تھا۔ اس فریضے کی ادائیگی میں چند باتیں میرے پیشِ نظر رہیں۔

شاعر کے نام کی طرف نہیں بلکہ کام کی طرف دیکھا جائے، چناں چہ اس مجموعے میں جہاں آپ کو ایسے شاعر نظر آئیں گے جو مشہور ہیں اور جن کی نظمیں آپ اکثر پڑھتے رہتے ہیں، وہاں ایسے شاعر بھی دکھائی دیں گے جن کی ایک آدھ نظم ہی آپ کی نظر سے گذری ہو یا شاید ایک نظم بھی آپ نے نہ دیکھی ہو۔ دوسری بات جس کا لحاظ میں حتی الوسع ہمیشہ رکھتا تھا، پسند یا ناپسند تھی۔ یہ تو مانا کہ تنقیدی انتخاب انفرادی اثر سے یکسر مبرّا نہیں رہ سکتا، پھر بھی غیر جانب دار رہنے کی کوشش ہی میرا مطمحِ نظر تھی۔ یہی وجہ ہے کہ اس مجموعے میں ہر نظم لازماً میری پسند کی نظم نہیں۔ وہ اپنے وقت پر خیال یا بیان کے کسی نکتے کے باعث جائزے میں آئی۔

ایک بات آپ اور بھی دیکھیں گے۔ تازہ نظمیں چننے میں خیال کی طرف میری توجہ زیادہ رہتی تھی، کیوں کہ خیال ہی میری نظر میں بنیادی شے ہے۔ اس میں اگر کوئی نئی بات نہیں، اس میں اگر کسی کو دو قدم آگے بڑھانے کی صلاحیت نہیں تو اظہار کی کوشش بے مصرف اور بے کار ہے۔

جائزے کے اس دلچسپ اور اہم طریقے کو ادا کرتے ہوئے مجھے ایک آدھ اور بات سے بھی سابقہ پڑا، جس کا اظہار ایک دفعہ ''ادبی دنیا'' میں میں نے کیا تھا۔ بہتر ہو کہ وہی اظہار یہاں بھی درج کر دوں۔

ادب زندگی کا ترجمان ہے اور ظاہر ہے کہ ہماری زندگی ماہ بہ ماہ نہیں تو سال بہ سال ضرور بدلتی جا رہی ہے (یہ ۱۹۴۱ء کا ذکر ہے) اور یوں نہ صرف سماجی اور اقتصادی حالات ادب پر اثر انداز ہو رہے ہیں بلکہ اس کے ساتھ ہی ساتھ ذہنی طور پر بھی خصوصاً مغرب سے آئے ہوئے خیالات ادب اور آرٹ میں جہاں فن کاری کے نئے اسلوب قائم کرنے کا باعث ہوئے ہیں وہاں اخلاقی لحاظ سے بھی ایک جدید اندازِ نظر قائم ہوتا جا رہا ہے۔ اس لحاظ سے (شعروادب کے) پڑھنے والوں کو تین گروہوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ پہلا گروہ اگرچہ تعداد میں زیادہ ہے لیکن تاثر اور اس کے ردِعمل کے لحاظ سے یکسر غیر نمایاں ہے۔ اس کی حیثیت ایک کاہل ذہن کی مانند ہے، ایک بچے کی سی، جسے جو کچھ کھانے کو دو کھا لے گا، جو پہننے کو دو پہن لے گا۔ دوسرا گروہ ایک ذہین اور حساس بچہ ہے، جس میں نئی بات کے متعلق ایک فطری ردعمل پیدا ہوتا ہے۔ یہ گروہ اگرچہ تعداد کے لحاظ سے اقلیت میں ہے لیکن اسی کو ہم روحِ حیات کہہ سکتے ہیں، صحیح معنوں میں ترقی پسند، کیوں کہ یہ کلّ جدیدٌ لذیذٌ کے درست مفہوم کو سمجھتا ہے، قدامت پرستی میں الجھ کر قبول کرنے والی چیزوں کو محض اُن کی اجنبیت کے باعث نہیں رد کر دیتا۔ ان کے علاوہ ایک تیسرا گروہ ہے جو اگرچہ تعداد میں دوسرے گروہ کے لگ بھگ نہیں تو اس کے قریب قریب ہے، لیکن سب سے زیادہ قابلِ اعتراض یعنی بگڑا ہوا بچہ ہے جس کی قدامت پرستی تو اس کی ذہنی تربیت کی مرہونِ منت ہے لیکن جس کی ضد ایک جھوٹی خودداری کی پیداوار ہے۔ یہ بچہ ہر نئی چیز کو ناپسند کرتا ہے، شاید اس لیے کہ نئی چیز کا رائج ہونا پرانی چیز کے مٹ جانے کے برابر ہے۔ یہ ادبی لحاظ سے ہر نئی چیز کو اس لیے مردود قرار دیتا ہے کہ خود ایسی چیز کی تخلیق کا اہل نہیں ہے، اور اخلاقی لحاظ سے اس لیے معترض ہوتا

ہے کہ جس حد بندی اور تنگ نظری نے اس کی اپنی زندگی کو ناخوشگوار اور غیر فطری بنا رکھا ہے وہی دوسروں پر بھی عائد رہے؛ وہ کہیں زندگی کے فن میں بہتر راستے پر گامزن نہ ہو جائیں۔ اگر بات یہیں تک رہتی تو اس بچے پر ہمیں صرف رحم آتا۔ لیکن اس میں خلوص اور اخلاقی جرأت کی بھی کمی ہے، جس پر نہ صرف رحم آتا ہے بلکہ جو اعتراض کی گنجائش بھی پیدا کر دیتی ہے کیوں کہ یہ گروہ اپنے اُن دعاوی کا کھلا اعلان بھی نہیں کر سکتا جن کے لیے اُن کے پاس کوئی دلیل نہیں ہے۔ لیکن بات لمبی ہوئی جا رہی ہے، اس لیے یہاں صرف اسی قدر اشارہ کافی ہو گا کہ بگڑے ہوئے بچوں کو سزا بھی ملا کرتی ہے۔ (اگرچہ ذہنی پستی سے بڑھ کر اور کیا سزا ہو گی!)

یہ عبارت ۱۹۴۱ء کی ہے۔ اُس کے بعد اور خصوصاً گزشتہ اور موجودہ سال میں اس گروہ کے بعض افراد نے اپنے دعاوی کا اعلان کیا ہے۔ لیکن ان میں اکثریت ایسے لوگوں کی ہے جو یہ بھی نہیں جانتے کہ آزاد نظم اور بے قافیہ نظم (بلینک ورس) میں کیا فرق ہے۔ اور جو اپنے بیانات میں جن مغربی مصنفوں کے نام مثالاً لاتے ہیں اُن کے بارے میں یہ بھی نہیں جانتے کہ وہ شاعر ہیں یا ناول نویس۔ ایسے حضرات سے اس کے سوا اور کیا کہا جا سکتا ہے کہ:

مبادا کارواں جاتا رہے تو صبح سوتا ہے
بہت ڈرتا ہوں میں اے میر تیری دیر خوابی سے

آخر میں اُن تمام شاعروں کا شکریہ جنھوں نے ایسی نظمیں لکھیں جن کی وضاحت کا مجھے موقع ملا۔ اور اُن تمام رسائل کے ایڈیٹروں کا شکریہ جنھوں نے وسیع النظری سے کام لیتے ہوئے ہمیشہ خیال افروز کلام کو اپنے صفحات میں جگہ دی۔

میراجی

دہلی، ۲۲ر ستمبر ۱۹۴۴ء

اس نظم میں

اجنبی عورت

ایشیا کے دُور افتادہ شبستانوں میں بھی
میرے خوابوں کا کوئی روماں نہیں
کاش ایک دیوارِ ظلم
میرے اُن کے درمیاں حائل نہ ہو
یہ عماراتِ قدیم
یہ خیاباں، یہ چمن، یہ لالہ زار
چاندنی میں نوحہ خواں
اجنبی کے دستِ غارت گر سے ہیں
زندگی کے ان نہاں خانوں میں بھی
میرے خوابوں کا کوئی روماں نہیں
کاش اک دیوارِ رنگ
میرے اُن کے درمیاں حائل نہ ہو
یہ سیہ پیکر، برہنہ راہرد
یہ گھروں میں خوبصورت عورتوں کا زہر خند
یہ گذرگاہوں پہ دیوآسا جواں

جن کی آنکھوں میں گرسنہ آرزوؤں کی لپک
مشتعل، بے باک مزدوروں کا سیلابِ عظیم!
ارضِ مشرق! ایک مبہم خوف سے لرزاں ہوں میں
آج ہم کو جن تمناؤں کی حرمت کے سبب
دشمنوں کا سامنا مغرب کے میدانوں میں ہے
ان کا مشرق میں نشاں تک بھی نہیں

— ن م راشد

اس نظم کو پڑھنے کے بعد میرا ذہن اس کے الفاظ کو بھول جاتا ہے۔ سب سے پہلے میں دل سے شاعر کے براہِ راست مفہوم کو نکال دیتا ہوں۔ میرا تخیل ایک دم مغرب کے موجودہ ہنگامہ زار میں جا پہنچتا ہے، جہاں انگلستان کے وہ باشندے موجود ہیں جو امن پسندی اور جمہوریت کے علمبردار بنتے تھے، لیکن آج جن کی تہذیب وتمدن کے گہوارے تباہ کاری کے خرابے بن گئے ہیں اور جنھیں اپنے آدرش کی حفاظت کے لیے مغرب کے میدانوں میں دشمنوں کا سامنا ہے۔ یہاں تک سوچ لینے کے بعد میں پھر ایشیا میں آ پہنچتا ہوں۔ اب میرا ذہن اس نظم کے شاعر کے ذہن سے ہم آہنگ ہے۔ مغرب کی سمت کا یہ ذہنی سفر میں نے اس نفسیاتی پیچ کی بنا پر کیا ہے جو شاعر نے نظم کے آخر میں رکھا ہے۔ بین الاقوامی حالات کا یہ تاثر کسی اجنبی عورت کے ذہن میں قائم کرنا ایک بعد کی چیز ہے، سب سے پہلے ہم یہ سوچتے ہیں کہ شاعر کو اس نظم کی تحریک کیوں کر ہوئی۔ آج یعنی موجودہ جنگ سے پہلے بھی ہم مغرب کی کئی عورتوں کو راستہ چلتے یا کئی مقامات پر اپنے ہی ملک میں دیکھتے تھے، لیکن وہ ہمارے لیے صرف ایک حاکم قوم کے نسائی پہلو کا مظہر

تھیں، یا اگر ہمارے جنسی جذبات انھیں دیکھ کر برانگیختہ ہو جائیں تو اس صورت میں ناممکن الحصول عورتیں بن جاتی تھیں، جنھیں دیکھ کر بجنوری جیسا شاعر ایک المناک انداز میں یہ کہہ اٹھتا تھا: ''مجھے کیا پتا ہے کہ اب کہاں/ تجھے کیا خبر گئی کس کی جاں۔'' لیکن اب ہم سیاسی طور پر بجنوری کے زمانے سے زیادہ ترقی حاصل کر چکے ہیں، ہمارا نفسی شعور بین الاقوامی حالات کے لحاظ سے ہمیں پہلے مسائل کو ایک نئی روشنی میں محسوس کرا سکتا ہے، چناں چہ اس نظم کا شاعر جب ایک مغربی عورت کو دیکھتا ہے تو بجنوری کی طرح یہ نہیں کہتا کہ ''ترے عشق میں ہوں میں مبتلا'' بلکہ اُس کا ذہن ایک اور ہی ڈگر پر چل کھڑا ہوتا ہے۔ وہ اپنے احساسات میں ڈوب جانے کے بجائے اس عورت کے خیالات پر غور کرنے لگتا ہے۔ وہ یہ سوچتا ہے کہ اس وقت اس عورت کا اندازِ نظر ہماری ذات، ہمارے حالات اور ہمارے ملک کے متعلق کیا ہوگا، اور یوں وہ اپنی ہستی کو چھوڑ کر ذہنی طور پر اس اجنبی عورت کا روپ دھار لیتا ہے۔ یہ عورت ایک ایسی روح ہے، نسائی روح، جو مغرب کے جنگی ہنگامہ زار سے تنگ آ کر مادّی طور پر مشرق میں نہیں آن پہنچی تو کم از کم روحانی لحاظ سے ہماری سرزمین کی طرف ضرور مائل ہے۔ اُسے اپنے ملک میں تسکین حاصل نہیں۔ وہ اپنے ماحول کے دوزخ سے نکل کر کسی ایسی خیالی جنت میں پہنچ جانا چاہتی ہے جہاں امن و آسائش ہو، جہاں راحت و مسرت ہو، اور اسی جستجو میں وہ مشرق کی طرف مائل ہوتی ہے۔ شاید اس کا نسائی ذہن سوچتا ہے کہ مشرق کی حرم سراؤں میں اس کا مطلوبہ آرام مل سکتا ہے۔ مغرب میں اُسے اپنی زندگی کشمکش سے پُر نظر آتی ہے — امن کی حالت میں بھی اور جنگ کی حالت میں بھی۔ ایشیا کے دور افتادہ شبستاں اسی لیے اسے لبھاتے ہیں۔ لیکن وہ سوچتی ہے کہ ان شبستانوں کی پابند اور غیر انفرادی زندگی میں اُسے تسکین حاصل نہیں ہو سکتی، ان حرم سراؤں کی خواب گاہوں میں اس کا آدرش نہیں مل سکتا، ان میں اس کے خوابوں کا کوئی رومان نہیں۔ ان کے اور اس کی ذات کے درمیان ایک ظلم کی دیوار حائل ہے۔ یہ ظلم حرم سراؤں کی

پابند زندگی ہے۔ حرم سراؤں سے نکل کر اس کا تصور مشرق کی اور دلکش چیزیں پیش کرتا ہے — قدیم عمارتیں، خیاباں، چمن، لالہ زار، جہاں کے تہہ خانوں میں بیٹھ کر ایک زمانہ گذرا کہ ان کے بنانے والے زندگی کا لطف حاصل کرتے تھے۔ لیکن رات کی چاندنی میں ان اُجڑے ہوئے مقامات اور کھنڈروں کا نقشہ اُسے یوں محسوس ہوتا ہے کہ نوحہ کر رہا ہے، اُس غارت گری کا نوحہ خواں ہے جو اجنبی حملہ آوروں نے اس آثار قدیمہ سے روا رکھی۔ اس لیے ان میں بھی اُسے اپنے خوابوں کا کوئی رومان نظر نہیں آتا۔ اس کا آدرش یہاں بھی غیر موجود ہے۔ اب اس کا تصور پھیلتا ہے اور وہ موجودہ مشرق پر غور کرتی ہے۔ یہاں کے سیاہ رنگ انسان، یہاں کے گھروں میں قید عورتیں، جو خوبصورت تو ہیں، لیکن ہنستی ہیں تو اُن کی ہنسی بھی دل کی نہیں ہوتی۔ یہاں کے رستوں پہ چلتے ہوئے قوی ہیکل جوان، جن کی نگاہیں ان کے دل کی حالت کو عریاں کیے دے رہی ہیں، یہاں کے مشتعل مزدوروں کا انبوہ، اس تمام مختلف بکھری ہوئی انسانیت میں اُسے اس تمنا کا عکس بھی نظر نہیں آتا جو اس کے اپنے دل میں ہے، جو اس کے ہم وطن افراد کے دل میں ہے۔ یہ تمنا دنیا کے امن و راحت اور جمہوریت کو تباہی سے بچانے کی تمنا ہے۔ اس اجنبی عورت کے خوابوں کا رومان، جو نظم کے شروع میں ایک انفرادی چیز تھا، نظم کے آخر میں پہنچ کر اجتماعی حیثیت اختیار کر جاتا ہے۔ آغاز میں شاید صرف اس کی ذات ایک آرام کی جگہ تلاش کرنا چاہتی تھی لیکن انجام تک پہنچ کر اُس کے خوابوں کا رومان ایک نئی چیز بن جاتا ہے — ایک توقع جو مغرب کے رہنے والوں کو مشرق سے تھی اور اب بھی ہے، لیکن اُس کے پورا ہونے میں اب مشرق کی طرف سے ایک جھجک دکھائی دے رہی ہے۔ اس جھجک کی وجوہات شروع سے لے کر آدھی نظم تک بیان کی گئی ہیں۔ جن تمناؤں کی حرمت کے سبب مغرب کے رہنے والے دشمنوں کا سامنا کیے بیٹھے ہیں ان کا عکس مشرق میں کیوں کر نظر آ سکتا ہے۔ مشرق اور مغرب کے درمیان ایک دیوارِ ظلم حائل ہے، ایک دیوارِ رنگ حائل ہے اور اس حقیقت کو جان کر یہ اجنبی

عورت شاعر کو ایک مبہم خوف سے لرزتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ یہ خوف کیسا ہے، اسے اب آپ خود سوچیے۔

اَدھوری کہانی

اپنی بھرپور جوانی کے نشے میں مخمور
لڑکھڑاتی ہوئی آئے گی کوئی البیلی
دیکھ کر شام کو کچھ اور قدم ڈولیں گے
سر سے ڈھلکے ہوئے آنچل سے نبٹنا ہو گا
کالے اُڑنے کے لیے خود کو نہ کیوں تولیں گے
سینہ کھل جائے گا سر ڈھکنے کی گھبراہٹ میں
شام کہہ دیں گے اُٹھی شے سے نہ ہم بولیں گے
قہقہے سے یہ جلا رکھتی ہے میرے من میں
لاکھ اٹھ اٹھ کے پکارے، نہ زباں کھولیں گے
پھوٹ نکلیں گے جبیں پر جو حیا کے موتی
شام مچلیں گے کہ ہونٹوں سے انھیں رولیں گے
اور گھبرا کے یہ چاہے گی کہ واپس جائے
وہ کہیں جاؤ، تو یاں میری بلا کل آئے
سُن کے یہ اور بھی بڑھ جائے گی دل کی اُلجھن
شرم سے رُکنے پہ ہو جائے گی پانی پانی
لاج مجبور کرے گی کہ یہاں سے چل دو

موج مچلے گی، کہ ہے وقت، کرو من مانی
کشمکش میں کبھی چل دے گی، کبھی لوٹے گی
کچھ نہ ہو گا تو وہیں ہو کے بہت کھسیانی
کھمبا نوچے گی، کوئی جائے مری جان سے دور
آج آ کے یہاں کیا ہم پہ کچھ احسان جتانے آئے تھے
کیوں آپ نے چھیڑا ناحق ہم کو، ہم تو نہانے آئے تھے

یہ نظم ''ادھوری کہانی'' کیوں ہے؟ کیا اصل بات کو شاعر نے بیان نہیں کیا؟ لیکن رادھے شیام کی کتھا تو ایک ایسا زندگی سے ملتا جلتا لامتناہی لیکن قدم قدم پر مکمل افسانہ ہے جس کا ایک حصہ دوسرے ٹکڑے کا احساس اور خیال دلاتا ہے۔ خواہ کسی جگہ سے دو ایک باتیں کہہ لی جائیں وہ بنفسہٖ مکمل ہوتی ہیں، لیکن اس کے باوجود ایک چھلکتی ہوئی، سرسراتی ہوئی کیفیت ان میں ضرور محسوس ہوتی ہے۔ اس نظم کا بھی یہی حال ہے۔ جمناتٹ کی رومانی دلچسپیاں ہر آن موہنی ہیں۔ یہ بھی ایک ایسا ہی لمحۂ گذراں ہے جس میں اگرچہ طرفین ایک دوسرے سے ملنے ہی کی توقع میں یکجا ہو گئے ہیں لیکن ایک کی شوخی دوسرے کی گھبراہٹ کو بڑھا کر، شرم کو اُکسا کر اشتیاق کی شدت کے سامنے (حسب معمول) ہار ماننے پر مجبور کر دیتی ہے۔

رادھے شیام کی کتھا میں شیام ایک مرکز ہے اور رادھا اور گوپیاں اس کے گرد حرکت کرتے ہوئے نقطے۔ اس نظم کے تصور میں بھی شیام ایک ساکن سی مورت محسوس ہوتے ہیں۔ اور ہیروئن (جسے خواہ راھا کہیے خواہ گوپیوں میں سے کوئی گوپی) ایک کروٹیں لیتی ہوئی، مچلتی

ہوئی، مختلف احساسات کے دباؤ سے جھلملاتی ہوئی تصویر۔ نیز کردار نگاری کے لحاظ سے شیام اور گوپی کا جو نقشہ ذہن میں قائم ہوتا ہے وہ بھی روایت کے عین مطابق ہے۔

خیال کی درجہ بدرجہ نشو و نما بھی توجہ کے لائق ہے۔ گوپی دل کے ہاتھوں مجبور ہو کر جمنا تٹ پر پہنچتی ہے، شیام کو دیکھ کر اس کی نسائیت عود کر آتی ہے۔ وہ جھجک اُٹھتی ہے۔ مرد کی موجودگی سے اُسے اپنے عورت ہونے کا احساس ہوتا ہے۔ سر سے آنچل ڈھلکا ہو یا نہ ڈھلکا ہو، اس کے نفسِ غیر شعوری کو ڈھلکا ہوا آنچل درست کرنا ہے تاکہ دوسرے کو احساس ہو کہ اُسے احساس ہے اس بات کا کہ کوئی اَور اب سامنے موجود ہے۔ لیکن گھبراہٹ میں دوپٹہ سر پر نہ رہے گا، یا اگر سر پر درست ہو گیا تو سینے سے ہٹ جائے گا۔ گھبراہٹ اَور بڑھے گی اور ماتھے پر لاج سے پسینہ پھوٹ نکلے گا، اور بڑھتی ہوئی گھبراہٹ کو مٹانے کے لیے اُلٹے قدموں چل پڑے گی۔ شیام یوں اس آمنے سامنے کا کچھ نتیجہ نہ نکلتے دیکھ کر ایسی دھمکی دیں گے جو یقیناً کارگر ثابت ہوگی (جاؤ، تو یاں میری بلا کل آئے) اور پھر شرم اور اشتیاق کی اُلجھن جاری ہوگی۔ آخر نسائی ذہن رُکنے کا، ٹھیرنے کا ایک بہانہ تلاش کرے گا۔ ''ہم تو نہانے آئے تھے...'' اس تمام قصے میں عورت کی فطرت سے جس آگاہی کا ثبوت فنکار نے دیا ہے اور جن ہلکے اور گہرے رنگوں کی باریکیوں میں وہ کھو گیا ہے وہ رادھے شیام کے بے شمار گیتوں کی موجودگی کے باوجود قابلِ تعریف ہے، کیوں کہ اس کا ذہن مرکزی تصور اور خیال پر اس شدت سے جما ہوا ہے کہ وہ حال کا باشندہ ہی نہیں رہا۔ وہ تو یوں معلوم ہوتا ہے کہ وہیں کہیں بِندابن میں جمنا کے کنارے، جھاڑیوں یا کسی پیڑ کی اوٹ سے یہ واقعہ دیکھ رہا ہے۔ یا شاید شیام کے سامنے وہ خود ایک گوپی ہے، اور اب آپ بیتی کو جگ بیتی کے بہانے سے دوسرے جنم میں ظاہر کر رہا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہمیں بھی شاعر کی پہنچ کے زاویے سے بہت جلد تطابق حاصل ہو جاتا ہے۔

فنی لحاظ سے ایک اور بات پر بھی ہم کو غور کرنا ہے۔ تمام نظم ایک بحر میں ہے — فاعلاتن

فعلاتن فعلاتن فعلن — لیکن آخری شعر میں بحر بدل جاتی ہے: فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن۔ کیا معنوی لحاظ سے اس کا کوئی جواز ہے؟ کیا صوتی لحاظ سے یہ امتزاج درست ہے؟ ہم آہنگی میں کوئی فرق تو نہیں آتا؟

اِس لحاظ سے یہ نظم ایک تجربہ بھی کہی جاسکتی ہے۔

اُس بازار میں ایک شام

چند چاندی کے سرد سکّوں میں گرمیِ حُسن بِک رہی ہے یہاں
اے غمِ عشق دیکھ بھول نہیں
نغمۂ نور و کائناتِ سرور کاسۂ زر میں ڈھالتی ہے شام
اور کیا اس میں دلکشی ہے، نہ پوچھ
آسماں کی حسیں بلندی سے اُڑ کے آیا کثیف خاک پہ کون
اے غمِ دوست دیکھ بھول نہیں
پھینک کر پر ترے تخیّل نے بیڑیاں بے حسی کی پہنی ہیں
اور کیا شے قبول کی ہے، نہ پوچھ
معصیت کی یہ زہد پاش بہار بن رہی ہے نشاطِ دیدہ و گوش
اے غمِ زیست دیکھ بھول نہیں
تیری تہذیب کے سیاہ نقوش انتہائے کمال کا ہیں مآل
اور کیا ذوقِ زندگی ہے نہ پوچھ۔

— قیوم نظر

یہ نظم نیرنگِ نظر کا مطالعہ ہے۔ اس کا منظر عام نہیں لیکن عجیب بھی نہیں۔ انسانی زندگی کی تاریخ میں ''ہمت بلند تھی مگر اُفتاد دیکھنا''، یا ''غمِ آرزو'' جس کا سبب ''مرے شوق کی بلندی'' اور

''مری ہمتوں کی پستی'' ہوا کرتا ہے، کوئی آج ہی کی بات نہیں ہے۔

معلوم نہیں شاعر اُس بازار میں کیوں کر پہنچا ہے۔ تحریکِ شعری بظاہر یوں ہوتی ہے کہ شاعر اپنے دوست کو کسی ایسی جگہ دیکھ پاتا ہے جہاں اسے امید نہ تھی کہ اس کے ایسے کردار کا انسان پہنچ سکتا ہے۔ لیکن کیا یہ شاعر کا دوست ہے جس نے ''بے حسی کی بیڑیاں پہنی ہیں'' یا خود شاعر اپنی ہی بات کہہ رہا ہے؟ تیسرے بند کے آخری مصرعے میں ''غمِ دوست'' کے کیا معنی ہیں؟ کیا یہ ''دوست'' شاعر کی محبوبہ ہے یا وہ مرد دوست جس کے زوال سے وہ متاثر ہو رہا ہے؟ میرے خیال میں یہ دوست شاعر کا مرد دوست ہے، محبوبہ نہیں، کیوں کہ اسی بند کے پہلے دو مصرعوں سے (آسماں کی حسیں بلندی سے/ اُڑ کے آیا کثیف خاک پہ کون) جس انداز کا غم ظاہر ہے وہ مرکزِ تاثر کے خارجی ہونے پر دلالت کرتا ہے۔ یہ اُلجھن اس لیے پیدا ہوتی ہے کہ نظم کے شروع سے آخر تک شاعر کا مخاطب ایک شخص نہیں ہے۔ بعض باتیں وہ اپنے آپ سے کہتا ہے، بعض اپنے دوست سے، بعض غیر مرئی چیزوں سے اور بعض کسی سے بھی نہیں۔ چناں چہ چوتھے بند میں ''ترے تخیل نے...'' کس کے تخیل نے؟ آخر میں ''تیری تہذیب...'' کس کی تہذیب؟ یہ تخاطب کی تبدیلیاں اور ابہام اس واضح نظم کو بھی مشکل بنا دیتے ہیں۔ ایک بات واضح ہے؛ شروع سے آخر تک شاعر کے ذہن پر ایک سنگین تلخی طاری و ساری ہے، اور اس کا اظہار پہلے ہی مصرعے سے ہو جاتا ہے۔ ''چند چاندی کے سرد سکّوں میں''۔ اس مصرعے میں ''چند'' اور 'سرد' کا صوتی تناؤ ''سکّوں'' کی تشدید اور ''چ'' اور ''س'' کی دُہری موجودگی، یہ سب باتیں اُس تلخی اور تندی کو ظاہر کر رہی ہیں جو شاعر کے ذہن میں موجود ہیں۔

ہیئت کے لحاظ سے بھی اس نظم پر غور کرنا چاہیے۔ اب تک جہاں کہیں میں نے بند کا ذکر کیا ہے تو تین مصرعوں کا ایک بند سمجھتے ہوئے مثلث کا مفہوم اپنے ذہن میں قائم رکھا ہے۔ لیکن اس نظم کے بند حقیقت میں مثلث کے بند نہیں ہیں۔ اگر ''اور کیا اس میں دلکشی ہے نہ پوچھ''،

''اور کیا شے قبول کی ہے نہ پوچھ''، ''اور کیا ذوقِ زندگی ہے نہ پوچھ''— ان تین مصرعوں کی ردیف اور قافیہ کو بھلا دیا جائے تو یہ ایک ایسی نظم معرّا بن جائے گی جو محض مثلث کے طور پر لکھنے کی وجہ سے مثلث کی ہیئت کا اظہار کر رہی ہو لیکن مذکورہ بالا مصرعوں کی بنا پر اس کے تین بند بن جاتے ہیں۔ ''بھول نہیں'' والے مصرے اگرچہ قافیہ نہیں رکھتے پھر بھی ہیئت کی باقاعدگی میں معاون ضرور ہیں۔ اس کے علاوہ جن مصرعوں کے آخر میں ردیف قافیہ کچھ بھی موجود نہیں اُن کے بھی آخری الفاظ ایک غیر شعوری احساسِ قوافی ضرور دلاتے ہیں اور اس سے بھی موسیقی میں مدد ملتی ہے۔ مثلاً یہاں، سرور، شام، خاک پہ کون، پہنی ہیں، گوش، نقوش، مآل — یہ سب الفاظ ایسے ہیں جن کے بہت سے قافیے ہماری زبان میں موجود ہیں، اور ہمارے ذہنوں میں اُن کا اثر آسودہ ہے۔ ان الفاظ کو دیکھ کر (یا سن کر) اُن غیر موجود قوافی کا ایک دبا ہوا احساس ہو سکتا ہے، یعنی یہ توقع ہوتی ہے کہ یہ قافیہ آگے آئے گا لیکن آگے چل کر جب وہ قافیہ نہیں آتا تو احساسِ قوافی کو ناامیدی نہیں ہوتی، کیوں کہ ذہن اگلے مصرعے کے مفہوم کی طرف زیادہ تندہی سے راغب ہو جاتا ہے۔

انتباہ

بول کہ لب آزاد ہیں تیرے

بول زباں اب تک تیری ہے

تیرا سُتواں جسم ہے تیرا

بول کہ جاں اب تک تیری ہے

دیکھ کہ آہن گر کی دکاں میں

تیز ہیں شعلے، سُرخ ہے آہن

کھلنے لگے قفلوں کے دہانے

پھیلا ہر اک زنجیر کا دامن

بول یہ تھوڑا وقت بہت ہے

جسم و زباں کی موت سے پہلے

بول کہ سچ زندہ ہے اب تک

بول جو کچھ کہنا ہے کہہ لے

— فیض احمد

فیض احمد ''انتباہ'' میں للکار کر کہہ رہا ہے: ''بول کہ لب آزاد ہیں تیرے''۔ کس کے لب؟ شاعر کا مخاطب کون ہے؟ نظم کو سمجھنے کے لیے اس کی جستجو ضروری ہے۔ آہن گر کی دکان میں جو

زنجیر تیار ہو رہی ہے وہ سمجھاتی ہے کہ شاعر کا مخاطب کوئی قیدی ہے، لیکن زنجیر کو تو ابھی تیار ہونا ہے۔ وہ مخاطب قیدی نہیں ہو سکتا، وہ شخص آزاد ہے۔ لیکن اس کی آزادی شاید خطرے میں ہے۔ ''جسم و زباں کی موت سے پہلے،'' یہ مصرع ظاہر کرتا ہے کہ عنقریب اس شخص کی نقل و حرکت اور تقریر پر پابندی عائد ہو جائے گی، اور اسی خطرے سے شاعر اُسے آگاہ کر رہا ہے۔ لیکن کیا اس نظم کا موضوع وہ شخص ہے؟ کہیں آہن گر کی دکان ہی تو اس کا موضوع نہیں؟ اس صورت میں قصہ یوں ہو جائے گا:

شاعر دکان پر بنتی ہوئی زنجیروں کو دیکھتا ہے — ایک نہایت معمولی سا واقعہ! لیکن شاعر محبِ وطن بھی ہے؛ ان بنتی ہوئی زنجیروں کو دیکھ کر اُس کا تخیّل اسے کہتا ہے کہ یہ پابند کرنے والی چیزیں وطن کے کسی مجاہد کے لیے تیار ہو رہی ہیں، اور تصور میں اس کے سامنے وہ مجاہد آجاتا ہے۔ وہ مجاہد کو للکار کر کہتا ہے کہ جب تک تو آزاد ہے ''سچ زندہ ہے۔'' تیری گرفتاری، تیری نقل و حرکت اور تقریر پر پابندی عائد کر دے گی، اور وہ سچ کی موت ہوگی، اس لیے: ''بول، جو کچھ کہنا ہے کہہ لے/ بول، کہ لب آزاد ہیں تیرے!''

انتظار!

رفتہ رفتہ رات ہوتی جا رہی ہے خوفناک
دور، تاریکی میں لہراتے ہیں اسرار مہیب
راستے چپ چاپ گنتے ہیں نقوشِ کارواں
اک مسلسل راگ سے معمور ہیں دور و قریب
محفلِ انجم میں چھڑتا ہے ترانہ روح کا
ذہن میں آتے ہیں رہ رہ کر خیالاتِ عجیب

لوگ کہتے تھے کہ آج آئے گا اپنا بادشاہ
اپنے شاہی طنطنے سے سونے کے رتھ پر سوار
اونچے مندر میں لگے گا ایک دربارِ عظیم
جس جگہ سب کی سنی جائے گی فریاد اور پکار
سب نے بستی کو سجایا اور دیے روشن کیے
میں نے مندر کو کیا فردوس کا آئینہ دار

راہ تکتے تکتے آخر سو گئے سب اہلِ دیہہ
اور ہوا کے تند جھونکوں نے دیے گل کر دیے

میری آنکھوں کی طرح بے نور قندیلیں ہوئیں
اک دیا باقی ہے اپنی ہلکی ہلکی ضو لیے
آہ ایسی تیرگی اور میں سراپا انتظار
بیٹھا ہوں دروازے پر دل کو قتیلِ غم کیے

— تاجور سامری

انتظار کا عالم ایک ایسی اشارتی کیفیت ہے جس میں اندیشہ ناک اور خوش کن امکانات کا انبوہِ عظیم پوشیدہ و پنہاں ہوتا ہے۔ ایک شاعر یا عاشق عموماً اس کیفیت میں خیال کی جن پروازوں سے دو چار ہو سکتا ہے ان کا کچھ شمار ہی نہیں۔ اور ان کی نوعیت تو ہر دم یکسر غیر متوقع رہتی ہے۔ تسلسلِ خیال اسے نہ جانے کہاں سے کہاں لے جاتا ہے۔ یہ نظم اس لحاظ سے قابلِ غور ہے۔ اس نظم کے قصے کا کردار، جسے خواہ شاعر سمجھ لیجیے یا کوئی عاشقِ زار، انتظار ساغر کھینچ رہا ہے۔ وقتِ شام اور شام کے ساتھ ہی ملتی ہوئی وہ رات ہے، جس کے متعلق شاد عارفی ایک جگہ کہتا ہے کہ ''افق کی سُرخ بدلیوں پہ عکس ڈالتی ہے وہ/ مجسمے بنا رہی ہے رات مل کے شام سے''۔ ماحول کسی گاؤں کا ہے اور ''مجسمے بنانے والی شام'' سے جدا ہو کر'' رفتہ رفتہ رات ہوتی جا رہی ہے خوفناک'' اور اس سارے ماحول پر سکوت اس شدت سے طاری ہے کہ ''راستے نقوشِ رہرواں'' کی گنتی میں مشغول ہیں، انھیں اپنے سینوں پر چلنے والوں کے بارے فراغت ملی ہے۔ زمین کا یہ حال ہے اور آسمان پر ستاروں نے اپنا راگ چھیڑا ہے۔ یہاں تک منظر کشی ہے، اس کے بعد تخیل کی پرواز شروع ہوتی ہے۔ ذہن میں عجیب خیالات (رہ رہ کر) آتے ہیں، کیوں کہ ذہن کو تحریک دینے کے بہت سے سامان موجود ہیں۔ ''محفل انجم'' میں ''روح کا ترانہ'' ہے۔ دور و قریب ایک مسلسل

راگ چھایا ہوا ہے، تاریکی میں اسرار مہیب لہراتے ہیں اور نقوشِ کارواں کو گنتے ہوے رستے ذہن کو ماضی کی طرف لے جاتے ہیں۔ (ان راستوں پر کون کون چل چکے ہوں گے؟) ماضی وہ زمانہ ہے جب اسی گاؤں میں کبھی کبھار، عمر عزیز میں ایک دو بار یا شاید اکثر، مہاراج ادھیراج، دیس کے اَن داتا، آیا کرتے تھے۔ ان کی آمد بھی گاؤں کے لوگوں کو ایک ایسی انتظار کی کیفیت میں مبتلا کر دیتی تھی جیسی آج شاعر کے دل پر چھائی ہوئی ہے۔ مہاراج سونے کے رتھ پر سوار ہو کر آیا کرتے تھے، اور گاؤں کے پاس ہی جو اونچا مندر ہے وہاں ان کا دربار لگا کرتا تھا۔ گاؤں دلہن کی طرح سجایا جاتا تھا، ہر طرف چراغاں کا عالم ہوتا تھا، اور اس دربار میں سب کی فریادیں سنی جایا کرتی تھیں۔ وہ زمانہ ختم ہو چکا، نہ وہ راجہ ہے، نہ سونے کا رتھ، نہ وہ مندر۔ آج اہلِ دیہہ کسی کے منتظر نہیں ہیں، لیکن شاعر کو تو آج بھی اسی طرح انتظار ہے۔ اس کے دل کا مندر موجود ہے، لیکن وہ جس کا منتظر ہے وہ نہیں آتا، آ کر اس کی فریاد نہیں سنتا۔ (یہ سب کچھ بین السطور ہے۔) یہاں تخیل ماضی سے مراجعت کے بعد پھر حال میں آ پہنچتا ہے۔ ''ہوا کے تیز جھونکوں نے دیے گل کر دیے۔'' البتہ ''اک دیا باقی ہے۔'' شاید یہ شاعر کے دل کی امید کا دیا ہے، شاید وہ اپنے دیہاتی مکان کی دہلیز پر اب بھی کسی کی آمد کا متوقع بیٹھا ہے۔

اس نظم میں تخیل نے آسودہ نفسی کیفیتوں کے ساتھ مل کر جن اُلجھے ہوے سُروں کو چھیڑا ہے وہ اس کی سب سے اچھی زینت ہیں۔

ایسا کیوں ہوتا ہے

دوسروں کی مغرور خوشی سے میں بھی اثر لے ہی لیتا ہوں
دوست جب آپس میں ہنستے ہیں میں بھی اُن میں ہنس دیتا ہوں
ایسی صورت میں کیا جانے آخر ایسا کیوں ہوتا ہے؟
رات کو جب ناول کے رنگیں باب پہ آنے لگتا ہوں میں
موسیقی سی رومانی جذبات میں پانے لگتا ہوں میں
ایسی صورت میں کیا جانے آخر ایسا کیوں ہوتا ہے؟
فلم کے پردے پر جب کانن رقصاں ہو ہو کر گاتی ہے
میرے آنسو ہنس دیتے ہیں، میری دنیا کھو جاتی ہے
ایسی صورت میں کیا جانے آخر ایسا کیوں ہوتا ہے؟
کہتا ہوں نیچر میں کھو کر، یہ نظارے میرے ہوتے
کاش یہ کلیاں میری ہوتیں، کاش یہ تارے میرے ہوتے
ایسی صورت میں کیا جانے آخر ایسا کیوں ہوتا ہے؟
چاہے دن بھر کتنا ہی افسردہ بھوک سے ہوتا ہوں میں
لیکن خواب بہت کیف آگیں ہوتے ہیں جب سوتا ہوں میں
ایسی صورت میں کیا جانے آخر ایسا کیوں ہوتا ہے؟

سوچتا ہوں دیہاتوں میں کیوں یہ دلکش دنیا غم گیں ہے
کیا دل کے بہلا لینے کو ان کا خدا کوئی بھی نہیں ہے
ایسی صورت میں کیا جانے آخر ایسا کیوں ہوتا ہے؟
خونی پرچم کے نیچے مزدوروں کے جب آتا ہوں میں
اپنی قوت سے خوش ہو کر باغی نغمے گاتا ہوں میں
ایسی صورت میں کیا جانے آخر ایسا کیوں ہوتا ہے؟
— سلام مچھلی شہری

اس نظم کے شاعر کا ذہن ایک سیدھے خط میں نہیں چلتا۔ یہ نظم اُن بنگالی گیتوں کی مانند ہے جو ہر مصرعے پر بدلتی ہوئی راگنی کے سانچے میں ڈھلتے چلے جاتے ہیں۔ اس نظم کے شاعر کا ذہن ایک ایسے نوجوان کا ذہن ہے جسے غور و تفکر کا مادّہ ملا ہے، اور وہ دنیا کی مختلف باتوں سے اثر لے رہا ہے۔ عنوان سے تو یہ ظاہر ہے کہ اُسے ایک خلش سی ہے، ایک استفسار سا اُس کے دل میں کھٹک رہا ہے۔ (ایسا کیوں ہوتا ہے؟) وہ زندگی کی ندی میں بہتا جا رہا ہے۔ کیوں بہتا جا رہا ہے؟ اس لیے کہ اُس کے دائیں بائیں، آگے پیچھے ہر شے بہتی جا رہی ہے۔ "دوست (میرے دوست) جب آپس میں ہنستے ہیں میں بھی اُن میں ہنس دیتا ہوں۔" گویا یہ ہنسی بے ساختہ نہیں، ایک نقالی سی ہے۔ اس کا جی نہیں چاہتا کہ وہ ہنسے۔ یہ بے دلی کیوں؟ کیا اُسے اپنے ماحول سے تسکین نہیں حاصل ہوتی؟ اگلا تصور بے ساختہ احساس کا حامل ہے۔ جب شاعر (وہ نوجوان) رات کو ناول پڑھتا ہے تو خود بخود دل میں امنگیں پیدا ہوتی ہیں۔ کیسی اُمنگیں؟ وہ اُمنگیں جن کو ایک ناول کے "رنگیں باب" سے تحریک ہو سکتی ہو۔ اس بند میں آغاز بلوغ کی کیفیت کا اظہار ہے۔ تصور پھر

بدل جاتا ہے، ناول سے اُس کے دل میں جو بے چینی پیدا ہوتی ہے اس کی ایک ادھوری تسکین فلم کے پردے پر ہوتی ہے۔ ایک لمحے کے لیے اس کے ذہن کی مرکز کانن بالا بن جاتی ہے۔ اور ناول کے ''رنگیں باب'' نے جن آنسوؤں کو تحریک دی تھی وہ پلکوں سے گویا گر پڑتے ہیں۔'' میرے آنسو ہنس دیتے ہیں، میری دنیا کھو جاتی ہے''۔ میری دنیا، کون سی دنیا؟ کیا وہ دنیا جس میں دوستوں کے ساتھ محض ظاہری ہنسی کا دخل ہے، یا وہ دنیا جس کی ایک ہلکی سی جھلک ناول کے رنگیں باب سے دکھائی دی تھی؟ ہمیں اس سے غرض نہیں۔ ہمیں اتنا ہی کافی ہے کہ شاعر کے دل میں جو امنگیں ناول سے پیدا ہوئی تھیں، زیادہ شدید صورت اختیار کر لیتی ہیں۔ امنگوں کی یہ شدت کسی لفظ سے نہیں ظاہر ہوتی بلکہ اس بند اور اس سے اگلے بند کی درمیانی خلا میں ایک نفسی اشارہ پوشیدہ ہے۔ فرائڈ کے چیلوں نے نفسیات کی بحثوں میں کہا ہے کہ جنسی ناکامی انسان کو مناظر قدرت کا متوالا بنا دیتی ہے، اور ایک نقاد نے تو انگریزی شاعر ورڈز ورتھ کی زندگی کے حالات کا تجزیہ کر کے ماہرینِ نفسیات کے اس نظریے کو تقویت دی ہے۔ (ہمارے ہاں بھی حالی کی نیچرل شاعری کے سلسلے میں ایسے تجزیے کی ضرورت ہے۔) ''کہتا ہوں نیچر میں کھو کر یہ نظارے میرے ہوتے/ کاش یہ کلیاں میری ہوتیں، کاش یہ تارے میرے ہوتے۔'' ان ستاروں میں کچھ نہیں، نہ ان کلیوں میں کوئی بات ہے۔ یہ تلازمِ خیال اور اندازِ نظر کا مسئلہ ہے۔ کانن بالا یا ناول کے رنگیں باب کی عورت یا ''وہ'' اگر مجھے مل سکتی تو ان کلیوں سے لطف اندوز ہوا جاتا، اس تاروں بھری رات میں وقت گنوایا جاتا۔ لیکن یہ کلیاں میری نہیں، یہ تارے میرے نہیں، یعنی میرے لیے بے کار ہیں۔ کاش یہ میرے لیے ہوتے، یہ میرے ہوتے، یہ ''کاش'' بہت بامعنی لفظ ہے۔ اس میں حسرتوں کا انبار چھپا ہوا ہے۔ اس سے مناظر پرستی کی علّت غائی کا بھید کھلتا ہے۔

اس سے اگلے بند میں بھوک سے افسردہ ہونے کا تصور اس تخیل پرستانہ نظم کو ایک دم حقیقت کے قریب لے آتا ہے۔ آج کل کے نوجوان بے کار ہیں، ناول پڑھتے ہیں، پردۂ

سیمیں پر کانن بالا کو دیکھتے ہیں، باغوں میں پھرتے ہیں، کلیوں کو دیکھ دیکھ کر غمگین ہوتے ہیں، چاندنی راتوں میں آوارہ گردی کرتے ہیں، ستاروں سے غم کا سبق لیتے ہیں، اور رات کو گھر آ کر ناول پڑھتے ہیں، اور سو جاتے ہیں۔ اس نظم کا نوجوان بھی اسی قسم کا ایک مردِ بیکار ہے۔ تاج محل کی سیر کو جاتا ہے تو اسے صرف ممتاز محل کا افسانہ ہی متاثر کر سکتا ہے۔ پرانے بادشاہوں کی شان وشوکت اس کے جمہوری احساس کو جگاتی ہے۔ اس کا اندازِ نظر موجودہ ہندوستان کی سیاسیات سے آلودہ نوجوان کا اندازِ نظر ہے۔ اخباروں کے مطالعے نے اسے بتایا ہے کہ ہندوستان کی آبادی کی اکثریت کسان ہے، یہی وجہ ہے کہ اگلے بند میں اُسے کسانوں کے مصائب کا ایک بے نام سا احساس ہوتا ہے۔ اور پھر وہ ایک خالص نوجوان کی طرح خدا کے خلاف بھی چند لفظ کہتا ہے، اور آخر میں زمانے کے فیشن کے مطابق مزدوروں کے پرچم کے نیچے جا کر کھڑا ہو جاتا ہے۔ لیکن یہ پرچم خونی کیوں ہے؟ اس کی وضاحت اس مختصر جگہ میں نہیں کی جا سکتی۔ یہ بات لمبی ہے، جس کا اختصار یہ ہے کہ موجودہ زمانے میں جس قدر انقلابی تحریکیں پیدا ہو رہی ہیں، خواہ وہ پروپیگنڈا کی ہوں خواہ شعر وادب کی، ان کے تحت میں ایک ازلی اصول کارفرما ہے، یہ اصول اذیت پرستی کا ہے۔ مغرب کی موجودہ جنگ اذیت پرستی ہی کا مظاہرہ ہے، اور انسان کے ہر عمل میں اس اصول کی کارفرمائی کی موجودگی کی دلیل دی جا سکتی ہے۔ لیکن اگر شاعری مقصود ہو تو کہا جا سکتا ہے کہ مزدوروں کا پرچم اس نوجوان کے خونِ آرزو سے سُرخ ہے۔

ایک تمثیل

''حجلۂ گور میں سامانِ عروسی ہو گا
لاش آرام سے سوتی ہے سہاگن بن کر''

رخصتی

رخصتی ہوتی ہے، جاتی ہے دلھن کی ڈولی
باری باری یہ اعزہ ابھی کاندھا دیں گے
دھن پرایا تھا مگر آج پرایا ہوگا
فرطِ رقت سے ہوئی جاتی ہیں پُرنم آنکھیں
کون ایسا ہے جو اس وقت نہ رویا ہوگا
گل بداماں ہے کہ اک خرمنِ گل ہے ڈولی
دوش پر پھول نہیں باغ مصلّیٰ ہوگا
کوئی دم ہے کہ اسی خرمن گل کے صدقے
حجلۂ خلدنشاں اور مہکتا ہوگا
روتی آنکھوں میں جھلکتے ہیں لہو کے قطرے
پھول ہنستے ہیں مگر خون ٹپکتا ہوگا

ہے جو خلوت میں یہ دم رفتہ لپٹ بیلے کی
دل میں نوشہ کے مگر حشرِ تمنا ہوگا

سمٹی سمٹائی، لجاتی ہوئی آئی دلہن
داخلِ گلشنِ جنت ہوئی جانِ گلشن

چوتھی چالے

لیے آتے ہیں سبھی داغِ جگر کے مالے
خیر سے چاند سی دلہن کے ہیں چوتھی چالے

زیبِ تن ہوگا نیا آج عروسی جوڑا
گردِ مہتاب پڑیں گے نئے سیمیں ہالے

پھر نئے سَر سے اعزہ کی ضیافت ہو گی
پھر سے رقت میں لہو روئیں گے رونے والے

ڈھیریوں پھول مہکتے ہیں پڑے خلوت میں
اور خوشبو سے ہوے جاتے ہیں دل متوالے

منھ چھپائے ہوے گھونگھٹ میں ہے رادھا رانی
گرچہ خلوت میں نہیں سانوری صورت والے

لاش آرام سے سوتی ہے سہاگن بن کر

گوہرِ اشک سے آنکھوں کی بھری ہے جھولی
رخصتی ہوتی ہے، جاتی ہے دلھن کی ڈولی
— مختار صدیقی

اس نظم کے شاعر کو بظاہر موت اور بیاہ کی اس مماثلت سے تحریکِ شعری ہوئی ہے کہ پہلا دور ختم ہوا اور نئے دور کا آغاز ہے۔ لیکن اس خیال یا احساس کی ادائیگی میں ناگوار اور دلکش رنگوں کی جو آمیزش کی گئی ہے اس کا نفسیاتی پہلو بھی غور کے لائق ہے۔ بیاہ اور موت کے واقعے ایک ایسی چوکھٹ کے نمائندے ہیں کہ اس پر کھڑے ہو کر فنکار نے جو منظر پہلے خود دیکھا ہے اور پھر ہمیں دکھایا ہے، وہ ہیئت کی پابندی اور لغت کی پابندی کے باوجود ایک ایسے "عُجب" کا اظہار کر رہا ہے جو ہمیں ناپسندیدگی اور رغبت کی ایک ایسی الجھن میں جکڑ لیتا ہے جس کا زور اور جس کی قوت اذیت پرستی اور الم پسندی میں پنہاں ہے۔ نظم کی تحریک کا باعث ایک شعر ہے اور اس شعر سے جس خیال کو انگیخت ہوئی ہے اگرچہ اس کا اظہار دوسرے حصے ("چوتھی چالے") میں ہے لیکن اس کے آثار پہلے حصے میں ہی ظاہر ہوئے ہیں۔ "باغِ مصلیٰ"، "حجلۂ خلد نشاں" اور آخر میں "گلشنِ جنت" — اگرچہ یہ سب کے سب خوشگوار تصورات کے حامل ہیں، لیکن ان کا تعلق حیاتِ بعد الممات ہی سے ہے۔

امریکہ کے تخیل پرست شاعر ایڈگر ایلن پو کی نظر میں دنیا کا سب سے زیادہ شعریت سے لبریز موضوع ایک حسین عورت کی موت ہے۔ اس نقطۂ نظر سے بھی اس نظم کو دیکھا جا سکتا ہے۔ ہاں، ایک بات کا خیال رہے: ممکن ہے اس نظم کی تمثیل دُہری ہو، اس لیے ہمیں یہ بھی سوچنا ہے کہ موت کی تمثیل بیاہ ہے یا بیاہ کی تمثیل موت۔

برادرِ نسبتی

میں شاد ہوں اپنے بھائیوں سے تو مجھ سے راضی ہیں میرے بھائی
پھپیرے بھائی، خلیرے بھائی، ممیرے بھائی، چچیرے بھائی

پھپیرے بھائی کو دیکھتا ہوں پھپھی کی آتی ہے یاد صورت
وہی تکلم، وہی تبسم، وہی محبت، وہی عنایت

خلیرے بھائی نے یاد مجھ کو دلایا گذرا ہوا زمانہ
وہ میری خالہ کا آ کے ہنسنا، وہ میری امّاں کا مسکرانا

میں جیسا ہوں دادھیال سے خوش اسی طرح نانہیال سے خوش
چچیرے بھائی کے حال سے خوش، ممیرے بھائی کی چال سے خوش

کشیدہ خاطر نہیں ہے کوئی، میں اُن کا شیدا وہ مجھ پہ مائل
جو سب کے سب رشتے دار خوش ہیں، شگفتہ ہیں باہمی وسائل

کیا ہے قانون اور شریعت نے قائم ایک اور تازہ رشتہ
جدید یہ رشتہ دار میرے لیے محبت کا ہے فرشتہ

یہ نیک انساں، حقیقی بھائی مری شریکِ حیات کا ہے
برادرِ نسبتی کا دلکش اضافہ کس درجہ جانفزا ہے

برادرِ نسبتی اِدھر خوش، مری شریکِ حیات اُدھر خوش
خوش ان سے ہنس بول کر ہوں میں بھی، غرض ہے اس وقت گھر کا گھر خوش

جدید یہ ارتباط ہوگا نئے نئے رابطوں کا حامل
اسی طرح پھیلتے رہے ہیں جہاں میں چھوٹے بڑے قبائل
وسیع ہوں گے اس اشتراکِ لطیف سے دونوں خانداں بھی
ریاضِ ہستی کی ہوں گے زینت نئے مکیں بھی نئے مکاں بھی
برادرِ نسبتی کے تیور بتا رہے ہیں کہ باوفا ہے
ابھی بہت رسم و رہ بڑھے گی، ابھی محبت کی ابتدا ہے
برادرِ نسبتی میں مجھ میں بڑھے نہ آئندہ کیوں صفائی
کہ ہوں گے میرے اور اس کے بچے پھپیرے بھائی ممیرے بھائی

— (سیّد) علی منظور

جدید شاعری کے مفہوم کا تعلق صرف ہیئت کے انقلاب ہی سے نہیں ہے، جیسا کہ عام لوگ سمجھتے ہیں، بلکہ موضوع کا انتخاب اور شاعر کا اندازِ نظر کسی نظم کو جدید بناتے ہیں۔ اگر موضوع اچھوتا ہے تو نظم خود بخود جدید ہو سکتی ہے۔ اور اگر موضوع پرانا ہے، یا کم سے کم اچھوتا نہیں، تو شاعر کا اندازِ نظر اسے جدید بنا سکتا ہے۔ اس نظم میں شاعر نے ہیئت کو ردیف و قوافی کا پابند رکھتے ہوئے موضوع ہی ایسا چنا ہے جو ہر شاعر کے بس کی بات نہیں۔ برادرِ نسبتی کا رشتہ اُن نازک رشتوں میں سے ایک ہے جن کے متعلق عموماً خاموشی ہی روا رکھی جاتی ہے۔ اور سماج میں کھلے طور پر اگر ایسے رشتوں کا ذکر آتا بھی ہے تو غصے کے جوش میں گالی کی صورت ہی اختیار کر سکتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسی صورت میں اس رشتے میں شاعری کی گنجائش مفقود ہی نظر آئے گی۔ نیز آج کل کے غرض مندانہ زمانے میں لوگوں کے ذہن کچھ اس ڈھب پر ڈھل گئے ہیں کہ

مادیت کے سیلاب سے اثر لیتے ہوئے اُن کے لیے بہت کم باتوں میں رومانیت رہ گئی ہے۔ انھیں عشق و محبت میں بھی صرف اُسی وقت تک دلکشی دکھائی دیتی ہے جب تک کہ یہ جذبہ سماجی پابندیوں سے مبرّا رہے۔ گویا عاشق کا قید شریعت میں آ جانا شعریت کے حسرت ناک انجام کے مترادف سمجھا جاتا ہے۔ ایک پڑھے لکھے ہندو نوجوان کے لیے لگن منڈل میں دلہن کے پلّو سے بندھے ہوئے پھیرے محض قدامت پرستی ہیں۔ اور ایک مسلم جوان کو آرسی مصحف صرف ایک ایسی مہمل سی رسم معلوم ہوتی ہے جو شادی میں ماؤں بہنوں کے لیے ہی دلچسپی پیدا کر سکتی ہو۔ لیکن ایسے سب لوگ یہ بھول جاتے ہیں کہ اس کائنات میں تخلیق کے عمل اور تعلقات کے اضافے میں جس قدر شعریت ہے، اَور کسی شے میں نہ ہے نہ ہو سکتی ہے۔ سیّد علی منظور نے اس نظم کے ذریعے سے تعلقات کے ایسے ہی اضافے میں شعریت کی کامیاب تلاش کی ہے، اور آخری مصرعے ''کہ ہوں گے میرے اور اس کے بچے پھیرے بھائی، ممیرے بھائی'' سے تو آریاؤں کا وہ زمانہ یاد آ جاتا ہے جب وہ ہندوستان میں نئے نئے آ کر آباد ہوئے تھے اور انھیں ضرورت تھی کہ آپس کی رشتے داری کو بڑھایا جائے، اور باہمی رشتوں کو استوار کر کے امن و آسائش کی زندگی بسر کی جائے۔ گھریلو زندگی کی دلکشی کو بڑھانے میں یہ نظم جو تحریک دیتی ہے وہ اس کا ایک مبارک پہلو ہے۔

برات

گاؤں کنارے باجا باجے پیتم دیس بسانا ہوگا

آئے براتی، آئے ساجن

آنکھوں میں بٹھلانا ہوگا

دے رہے تن من پیت کے گاہک

ہاتھ اُن کے بِک جانا ہوگا

گاؤں کنارے باجا باجے پیتم دیس بسانا ہوگا

دھمک رہی ہے دور سے ڈھولک

سوئے بھاگ جگانا ہوگا

چمک رہی ہے مشعل کی لَو

اب تو لگن لگانا ہوگا

گاؤں کنارے باجا باجے پیتم دیس بسانا ہوگا

گونج رہی شہنائی قرنا

من کی پیاس بجھانا ہوگا

دُھن بنسی کی پریم کی دُھن ہے

اسی میں گُھل مل جانا ہوگا

گاؤں کنارے باجا باجے پیتم دیس بسانا ہوگا

پھول کہیں بدھی کے ہنس کر

آنکھ سے آنکھ ملانا ہوگا

پریم کی بھینی بھینی خوشبو

ساجن گھر پھیلانا ہوگا

گاؤں کنارے باجا باجے پیتم دیس بسانا ہوگا

چہل پہل دنیا کی تھوڑی

اس میں جی نہ کڑھانا ہوگا

ساجن کا پیغام یہی ہے

سُکھ کا ساتھ نبھانا ہوگا

گاؤں کنارے باجا باجے پیتم دیس بسانا ہوگا

— (سیّد) مقبول حسین احمد پوری

مقبول حسین کی متنوع ذہانت نے اس شعری پارے میں فنی لحاظ سے ایک دہرا تاثر پیدا کیا ہے، یعنی نظم کو گیت اور گیت کو نظم بنا دیا ہے۔ ہیئت غزل کی ہے اور ایک ہی زمین نرم و نازک الفاظ کی انفرادی موسیقی کو ساتھ لیے ہوئے آخر تک چلی جارہی ہے۔ اس یکسانی سے جہاں گیت کی یک رنگی نمایاں ہوئی ہے وہیں کیفیت بھی مرکوز رہی ہے۔ لیکن گیت کا عنوان تو گیت کے علاوہ اور کچھ نہیں ہو سکتا۔ اس کا عنوان (''برات'') ایک نظم کے مقصد کا اظہار کرتا ہے۔ اور پھر دیکھیے کہ آغاز سے چلتے ہوئے رفتہ رفتہ فنکار نے بالواسطہ طریق سے کیوں کر ماحول قائم کیا ہے۔

اکثر صرف ایک ہی حس یعنی قوتِ سامعہ سے کام لیا گیا ہے۔ (باجا باجے، دھمک رہی ہے ڈھولک، گونج رہی شہنائی قرنا، دُھن بنسی کی) اور کسی کسی جگہ باصرہ کو بھی دخل ہے (مشعل کی لَو چمک رہی ہے)۔

لیکن کیا یہ نظم صرف شاعر کا بیان ہے یا دلہن کے احساسات؟ ''آئے براتی'' کا ٹکڑا ظاہر کرتا ہے کہ یہ سب شاعر یا دلہن کے گاؤں کے کسی اور شخص کی باتیں ہیں، لیکن باراتیوں کے ساتھ ''آئے ساجن'' دلہن کے احساسات و خیالات کی دلیل ہے۔ اس سلسلے میں ذہن کی زرخیزی کثرتِ راہ کی حامل ہے۔ کبھی دل کہتا ہے کہ شاعر باراتیوں کے ساتھ ہے، شاید دولھا کا کوئی دوست ہو، رات کا وقت ہے (چمک رہی ہے مشعل کی لَو)، بارات گاؤں کے کنارے آ کر رُک گئی ہے، شاید اس بات کا انتظار ہے کہ استقبال کرنے والے آگے بڑھیں اور دولھا اور اس کے ساتھیوں کو خوش آمدید کہیں۔ باجا بج رہا ہے۔ اس انتظار کی کیفیت میں دولھا کے دوست شاعر کا ذہن اُس خلوت گاہ میں جا پہنچتا ہے جہاں اس مختصر افسانے کی ''جان'' سہیلیوں کے جھرمٹ میں سنجیدہ بنی ہوئی، سر جھکائے، سولہ سنگاروں سے بجی سجائی بیٹھی ہے اور شاعر سوچتا ہے کہ اُس کے خیالات گاؤں کے کنارے باجے کی آواز سن کر کسی رَو میں بہنے لگے ہوں گے۔ لیکن ہمارا خیالوں سے بھرپور چنچل دل کہنے لگتا ہے کہ یوں نہیں، قصہ یوں ہے: سکھیاں دلہن کو گھیرے بیٹھی تھیں، اتنے میں گاؤں کنارے باجا بجنے کی آواز سنائی دی۔ کچھ الّھڑ بارات کا تماشا کرنے کو اُٹھ کھڑی ہوئیں، ایک آدھ شوخ رازدار دلہن کے پاس بیٹھی رہی، اور باجے کی آواز سے بارات کی آمد کا احساس کر کے کچھ چھیڑ کے طور پر، کچھ مسرت میں کھو کر، کچھ تحت الشعور میں اپنے بیاہ کا تصور کر کے گانے لگی اور دلہن سے کہنے لگی: ''گاؤں کنارے باجا باجے، پیتم دیس بسانا ہوگا۔''

ٹیپ ہر بند کے بعد اپنے تواتر سے کسی طرح کی بیزاری یا پھیکا پن نہیں پیدا کرتی، اگرچہ

گیت کی ٹیپ نغمے کے بڑھتے ہوے بہاؤ میں ایک ٹھہراؤ لا کر تاثر کو گہرا کرتی ہے۔ لیکن ٹیپ میں ایک عام کمزوری یہ بھی ہے کہ اس کی یکسانی بے جا محسوس ہو سکتی ہے، اسی لیے میرے خیال سے گیتوں کی ٹیپ میں کسی حد تک تنوع پیدا کرتے چلے جانا مناسب معلوم ہوتا ہے۔ لیکن یہاں دیکھیے کہ ٹیپ کی یکسانی فضاے بعید میں باجے کی آواز کے تواتر کا احساس گہرا کرتی ہے، اور تصویر کے بدلتے ہوے رنگوں سے مرکزی آواز (یا رنگ) کو زائل نہیں ہونے دیتی۔

معنوی تزئین کے لحاظ سے ڈھولک کی دھمک سوئے بھاگ جگانے کا پیغام دیتی ہے۔ مشعل کی لَو کے ساتھ لگن لگانے کا خیال ہے اور بدّھی کے پھول آنکھ سے آنکھ ملانے کا احساس دلاتے ہیں۔ اس معنوی اور لفظی نسبت کو کوئی جدید انسان تصنع کہنا چاہے تو اسے آزادی ہے کیوں کہ اس کے لطف اور اس کی خوبی سے وہ انکار نہ کر سکے گا۔

برسات کی رات

کالی کالی بہت ہی کالی

بے ربط مگر جواں حسینہ
کیا رکھتی ہے زیست کا قرینہ

ہلنے لگے اس کے سرمگیں لب

دانتوں کی لکیر ہے درخشاں
یا رُوحِ بہار ہے پَرافشاں

آئی ہے صدا وہ قہقہے کی

کانپ اُٹھی ہے کائنات ساری
ہے ذوقِ جنوں پہ وجد طاری

اب بندھ گیا تار آنسوؤں کا

روتی ہے عجیب سادگی سے
پُرہول، مہیب دلکشی سے

نمناک ہوئے ہیں خار و خاشاک

دل چاک ہوا کلی کلی کا
بڑھنے لگا درد زندگی کا
— قیوم نظر

ایک زمانہ تھا کہ انسان جنگل میں رہتا تھا۔ رفتہ رفتہ جھونپڑی بنی، اُن کی تعداد بڑھی، گاؤں بن گئے۔ گاؤں سے قصبے اور قصبوں سے شہر ... ماحول کے اس تغیر سے وہ لوگ جو پھول پتوں اور پیڑوں کے گن گا کر اپنی روح کے تناؤ میں آسودگی پیدا کرتے تھے، نئی باتوں کے گیت بنانے لگے، لیکن پہلے گیتوں کو بھی بھولے نہیں۔ بلکہ اس تضاد نے جو پہلی اور دوسری حالت میں محسوس ہونے لگا، مناظر فطرت سے ان کی رغبت کو ایک نیا رنگ دے دیا۔ وقت گذرتا گیا اور انسانی زندگی روز بروز، سال بہ سال زیادہ پیچیدہ ہوتی گئی۔ اور ماحول کے تغیر میں اعتقادات، نت نئے خیالات، سیاسیات، اقتصادیات، ادبیات وراس کی نت نئی تحریکیں — غرض ہر بات نے انسان کے گیتوں پر اثر اندازی کی۔ لیکن ظاہر ہے کہ جب تک ہم اس زمین کے سینے پر چلتے ہیں، جب تک اس آسمان کے سائے میں زندگی گذارتے ہیں، جب تک جنگلوں اور باغوں کو صاف کر کے عمارتوں کا ایک لامتناہی سلسلہ نہیں کھڑا کر دیتے، اور سب سے بڑھ کر جب تک سورج مشرق سے نکلتا ہے اور مغرب میں غروب ہوتا ہے، اور جب تک سردی، گرمی، بہار اور خزاں کا دور دورہ ہے، انسان مناظر فطرت کی نغمہ خوانی سے رہا نہیں ہوسکتا۔ خواہ کالی داس ہو اور اپنے کلاسیکی انداز میں چار موسموں کے بارے میں کچھ کہے، خواہ قیوم نظر ہو اور اس نظم میں جدید اردو شاعری کے بدلتے ہوئے ڈھب سے ایک ہی موسم کا بیان کرے — مثلاً اسی نظم کو دیکھیے۔ سب سے پہلے اس کے اندازِ نظر کی طرف توجہ ضروری ہے۔ پہلے شاعر خواہ کسی منظر فطرت کی دلکشی میں کتنے ہی

کیوں نہ ڈوب جائیں، اسے خارجی اندازِ نظر سے دیکھتے تھے۔ انھیں آس پاس کی چیزیں اپنی ذات سے الگ دکھائی دیتی تھیں۔ آج کا شاعر اس سلسلے میں داخلی اندازِ نظر رکھتا ہے۔ خواہ اس کا بیان کتنا ہی غیر جانب دارانہ کیوں نہ ہو، اس کے لیے آس پاس کی چیزوں میں ایک ایسی زندگی ہے جو اس کی اپنی زندگی ہی کے ایسے دھڑک رہی ہے۔ وہ ایک انسان ہے، ایک مرد، اور برسات کی ایک رات، یا کوئی رات بھی، اس کی نظروں میں انسان ہے، ایک عورت۔ رات اندھیری ہے، اس لیے برساتی رات کی حسینہ کالی ہے۔ اور پھر استعارہ اپنا جال پھیلاتا ہے، کالی رات میں پھٹتی ہوئی گھٹائیں ''ہلتے ہوئے سُرمگیں لب'' ہیں، چمکتی ہوئی بجلی ''دانتوں کی لکیر'' ہے، بوچھاڑ کی پہلی آواز ''قہقہے کی صدا'' ہے، اور مسلسل برستی ہوئی دھاریں ''آنسوؤں کے تار'' ہیں۔

اس نظم میں صفات کے استعمال میں ایک نفاست اور نزاکت ہے۔ برساتی رات کی حسینہ ''جوان'' ہے۔ اُس کا سینہ جوانی کے امرت رس سے لبریز ہے۔ اُس میں شباب کی نمی ہے، تازگی ہے، شگفتگی ہے۔ یہ جوان حسینہ ''بے ربط'' ہے، متلون مزاج ہے، کبھی برسی، کبھی تھم گئی، کبھی پھر برس پڑی۔ اس کے رونے میں ایک ''سادگی'' ہے اور ایک ''پُر ہول، مہیب دلکشی'' ہے جیسے کسی اونچے پہاڑ میں ہو، جیسی کسی پھیلے ہوئے جنگل میں ہو۔

بوادیٔ کہ در آں خضر را عصا خفتست

(غالب)

(اس بھکاری لڑکے کے نام جو ایک صبح پنجابی کا
مندرجہ ذیل مصرعہ گاتا ہوا میرے پاس سے گذر گیا:
''عشقے دی گلی وچوں کوئی کوئی لنگھدا'')

عشق کی راہ میں آتے ہیں بہت سخت مقام
اور میں ہوں کہ مجھے ہمتِ پرواز نہیں
ذوقِ تگ و تاز نہیں
چھائی جاتی ہے مری صبح پہ تاریکیِ شام

میں نے اک بار محبت کی تھی
لذت اندوز تھا دل غم کی فراوانی سے
زندگی میری عبارت تھی غزل خوانی سے
آہ! وہ کیف میں ڈوبے ہوئے دن رات مرے
رفعتِ عرش پہ رہتے تھے خیالات مرے

کسے معلوم کہ میں نے بھی یہ جرأت کی تھی
وادیٔ عشق میں پرواز کی ہمت کی تھی
نارسائی مری تقدیر میں تھی
ہم سفر چھوڑ گئے ساتھ مرا
تھام لیتا وہیں اے کاش کوئی ہاتھ مرا
راہ اَن جانی، نشیب اور فراز
منزلِ دور و دراز
تیرگی چار طرف اور بلاؤں کا ہجوم
راہرو خستہ، المناک نواؤں کا ہجوم
خوفِ آلام و شدائد سے میں گھبرا ہی گیا
میرے ماتھے پہ عرق آ ہی گیا
بزدلی پاؤں کی زنجیر بنی
عزم نے چھوڑ دیا ساتھ تمناؤں کا
وہ مرا جوشِ سفر ختم ہوا
اور اب طاقتِ رفتار کہاں
اب سبک گام مرے شوق کا رہوار کہاں
تم نے بھیجا بھی تو کس وقت محبت کا پیام

— عطاء اللہ سجّاد

بظاہر اردو شعرا کے دو بڑے گروہ اس ملک میں پھیلے ہوے ہیں؛ ایک گروہ اپنے کو ترقی پسند سمجھتا ہے اور اس کی تقسیم سے باقی تمام شاعر دوسرے گروہ میں آ جاتے ہیں۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ دوسرے شاعر ترقی پسند نہیں ہیں، بلکہ کہا جاسکتا ہے کہ پہلے گروہ میں تالاب کو گندا کرنے والی مچھلیاں دوسرے گروہ کی بہ نسبت زیادہ ہیں۔ اس گروہ میں ایسے شعرا کی کثرت ہے جن کے جذبات و خیالات کلیتاً اپنے نہیں ہیں؛ جن کے اپنے پاس کوئی ایسا خیال نہیں تھا جسے وہ شعر کے ذریعے پیش کرتے اور اس لیے انھوں نے چند تبلیغی باتوں کو، جو نثر میں بہتر طریق پر ادا کی جاسکتی ہیں، ایک سطحی اور کم و بیش غیر موثر انداز میں ظاہر کرنا شروع کیا ہے۔ لیکن مجھے اس وقت دوسرے گروہ کی کارگذاریوں سے تعلق ہے۔ ان کے کلام میں زندگی محدود ہو کر نہیں رہ گئی ہے۔ یہ جو کچھ کہتے ہیں فطری تحریکِ شعری کی بنا پر ہی کہتے ہیں، اس لیے ان کے کلام میں زندگی کے ایک حقیقت نما بہاؤ کی بے ساختگی ہے۔ مثلاً اسی نظم سے ظاہر ہے کہ عطاء اللہ سجاد سرِ راہے کسی بھکاری لڑکے کی صدا سنتا ہے: ''عشقے دی گلی وچوں کوئی کوئی لنگھدا۔'' اور اس کی ذہانت جاگ اٹھتی ہے۔ اسے یاد آتا ہے کہ ایک زمانے میں وہ بھی اسی گلی سے گذرا تھا۔ لیکن اُسے احساس ہے کہ ''عشق کی راہ میں آتے ہیں بہت سخت مقام'' اور اسی لیے اس گلی میں سے گذرنے والے افراد کم ہوتے ہیں۔

اگرچہ یہ نظم محبت کی ناکامی کا ایک عام نوحہ ہے، لیکن اس میں شاعر جس ترتیبِ خیال سے حال کو چھوڑ کر ماضی میں کھو گیا ہے وہ قابلِ غور ہے۔ بظاہر بات ذرا سی ہے — راستہ چلتے ہوے شاعر کسی بھکاری لڑکے کی صدا سنتا ہے کہ عشق کی گلی سے ہر کوئی نہیں گذرا کرتا — وہ ٹھٹک کر رُک جاتا ہے گویا سڑک پر ایک تنہا ستون ہو، لیکن اس کے ذہن میں حرکت پیدا ہوتی ہے۔ اس کا ذہن گویا اُلٹے پاؤں آہستہ آہستہ اپنے ساتھ ہمیں بھی اس گلی میں لے جاتا ہے جہاں شاید کبھی ہمارا بھی گذر ہوا ہو۔

آخری مصرعے پر پہنچ کر شاید شاعر کا ذہن نارسائی، تیرگی، بلاؤں کے ہجوم، آلام وشدائد اور المناک صداؤں سے بیزار ہو گیا اور اس کے آسودہ نفسی پہلو نے یکا یک کروٹ لی۔ ''تم نے بھیجا بھی تو کس وقت محبت کا پیام''۔ یوں قاری کا ذہن، جو شاعر کے ساتھ ساتھ اس کے یا اپنے ماضی کی طرف جا کر گذرے ہوئے زمانے کی یاد میں ڈوب گیا تھا، ایک دم پھر حال میں آن پہنچا۔ حقیقت پرستی کے لحاظ سے یہ پلٹا صحیح نہیں ہے، کیوں کہ غیر جانب داری سے دیکھا جاسکتا ہے کہ یہ ''محبت کا پیام'' فریب نفس سے زیادہ کچھ نہیں ہے۔ یوں فنی لحاظ سے بھی اگر نظم اس مصرعے سے پہلے مصرعے پر ختم ہو جاتی، (''اور اب طاقتِ رفتار کہاں، اب سُبک گام مرے شوق کا رہوار کہاں'') تو ایک ایسی لرزتی ہوئی کیفیت پیدا ہو سکتی جو ذہن کو ماضی سے دور لے جا کر تینوں زمانوں کی پابندی سے آزاد کر دیتی اور ان لرزتے ہوئے ماضی میں کھو جاتے ہوئے سُروں کا اثر زیادہ ہوتا۔

پروازِ جنوں

تنگ راہوں پہ اڑے جاتے ہیں میرے پاؤں
اور سرگوشیاں کرتا ہے یہ سارا گاؤں
ایک کہتا ہے ”یہ دیوانہ کدھر جائے گا؟“
دوسرا کہتا ہے ”تا حدِّ نظر جائے گا
”جی میں آئی تو اُفق سے بھی گذر جائے گا
”گر کے بے چارہ کسی کھوہ میں مر جائے گا“
میں رواں ہوں مگر ایک کھنڈر کی جانب
تشنہ لب جیسے بڑھے ساغرِ زر کی جانب

(۲)

شام پڑتے ہی وہ بستی سے نکل آتی ہے
سامنے اجڑے ہوئے قصر میں چھپ جاتی ہے
بیٹھی ہو گی کسی دیوار کے سائے میں خموش
اپنی نوخیز جوانی کے نشے میں مدہوش
کیف آنکھوں میں، تمناؤں کا سینے میں خروش
عیشِ امروز کی دنیا میں نہ فردا ہے نہ دوش

سر پہ دوپٹہ سیہ رنگ کا ڈالے ہوگی
اپنی اُڑتی ہوئی زلفوں کو سنبھالے ہوگی

(۳)

چاپ سنتے ہی مرے پاؤں کی چونک اٹھے گی
دلِ بیتاب میں اک آگ سی ہونک اٹھے گی
جب مجھے سامنے پائے گی تو شرمائے گی
سر جھکائے گی، لجائے گی، سمٹ جائے گی
میں بلاؤں گا تو پلکوں کو وہ جھپکائے گی
اور جس وقت بہم ہم کو ہنسی آئے گی
وہ یہ پوچھے گی ''بھلا آپ یہاں کیوں آئے؟''
میں کہوں گا ''یہ مرے بخت سے پوچھا جائے!''

(۴)

اور ہو جائے گی جب دہر پہ مستی طاری
میرے پہلو میں سمٹ آئے گی میری پیاری
میں سناؤں گا اُسے ۰ درد بھرے افسانے
کیوں چھلک جاتے ہیں لبریز جو ہوں پیمانے
اپنے بن جاتے ہیں اک آن میں کیوں بیگانے
کیسے دیوانوں نے آباد کیے ویرانے

اور جب کھولوں گا ماحول و وراثت کے راز
تیز سانسوں میں بدل جائے گی اس کی آواز

(۵)

ماند پڑ جائیں گے جب چرخ پہ تاروں کے ہجوم
پھیل جائیں گے پُرانوار غباروں کے ہجوم
بولے گی دھیرے سے رکھ کر مرے شانے پر سر
''دل میں قوت ہو تو ماحول سے کیا خوف و خطر
''میں کسی اور کی ہو جاؤں تو تُف ہے مجھ پر
''میرے اس عہد کے ضامن ہیں مرے دیدۂ تر
''دہر کا خوف نہیں آپ اگر میرے ہیں
''آپ اک آج نہیں زندگی بھر میرے ہیں'

(٦)

یہ کھنڈر ہے، یہ فصیلیں ہیں، مرے دل! خاموش
ہو نہ جائے وہ کہیں شرم کے مارے خاموش
لیکن افسوس یہ کیا سانحہ اب یاد آیا
اُس نے ماحول کے عفریت سے دھوکا کھایا
اُس نے مدت سے مجھے یاد نہیں فرمایا
مفت میں اس نے مرا غنچۂ دل چٹکایا

بِک گئی وہ تو کسی اونچے زمیندار کے ہاتھ
اور سونپا مجھے تقدیرِ فسوں کار کے ہاتھ

— احمد ندیم قاسمی

یہ نظم بظاہر ایک واقعاتی نظم ہے، لیکن بباطن ایک ایسی مثنوی ہے، ایک ایسی کہانی جس میں قصے کے کئی پہلو موجود ہیں۔ بنیادی فسانہ شاد عارفی کے ''جبر وقدر'' کی طرح پہلے اور آخری بند میں ختم ہو جاتا ہے۔ پھر درمیان کے باقی چار بند کیوں؟ پہلے بند میں ایک شخص، دیوانہ، بستی سے نکل کر کسی کھنڈر کی جانب جا رہا ہے۔ اور آخری بند میں ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ وہی دیوانہ اب کھنڈر کے قریب آ کھڑا ہوا ہے، لیکن آگے بڑھنے سے جھجک رہا ہے، کیوں کہ اسے اپنا المناک فسانہ یاد آ گیا ہے۔ یہ فسانہ جدائی کا فسانہ ہے اور درمیانی چار بند وصل کی حکایت بیان کر رہے ہیں۔ ظاہراً یہ دوسری حکایت بھی اسی پہلے کردار سے تعلق رکھتی ہے، یعنی وہ اجڑے ہوئے قصر کی جانب جاتے ہوئے اپنے دل میں بیتی باتوں کے نقوش تازہ کیے جا رہا ہے۔ لیکن مجھے شک پیدا ہوتا ہے کہ یہ دو کردار ہیں جن کا اظہار فنکار نے بظاہر ایک کردار کے ذریعے سے کیا ہے، اس لیے میں اس نظم کا قصہ یوں بیان کروں گا۔

ایک دفعہ کا ذکر ہے کہ احمد ندیم قاسمی، اس نظم کا شاعر، کسی گاؤں میں جا پہنچا۔ اس شاعر کی ذہنیت رومانی تھی، اس لیے اس نے جب گاؤں میں ایک شام کسی دیوانے کو بستی سے باہر جاتے دیکھا تو سوچنے لگا کہ اس کی دیوانگی کا سبب کیا ہے، اور حقیقت پرستانہ رجحان اسے آخری بند کی طرف لے گئے۔ یعنی ممکن ہے اس کی محبوبہ کی شادی کسی زمیندار سے ہو گئی ہو، اور اب یہ اس کے غم میں ہر بات سے بیگانہ ہو چکا ہے۔ لیکن یہ سوچ کر ایک وجہ تو پیدا ہو گئی، لیکن شاعر کے ذہن کو تسکین نہ ہوئی۔ چوں کہ دیوانے کا افسانہ اس کے ذہن میں تخلیق پا چکا تھا، اس لیے اس کا ذہن

جھٹ اس کے ماضی کی طرف رجوع کر گیا، جو ممکن ہے کہ اس کا اپنا حال ہو۔ چوتھے بند میں شاعر کہتا ہے کہ وہ اپنی محبوبہ سے ملنے پر اُسے درد بھرے افسانے سنائے گا۔ نیز یہ بھی بتائے گا کہ کیوں کر دیوانوں کے دم سے ویرانے آباد ہوا کرتے ہیں۔ میری افسانوی وضاحت کا جواز یہیں ہے۔ اس بند میں دیوانوں کا ذکر ہی یہ سُراغ دیتا ہے کہ اس خوش قسمت نوجوان کے افسانۂ محبت سے پہلے کوئی ایسا واقعہ ہو چکا ہے، جس میں کوئی محبت کا مارا بدقسمت فرطِ غم سے ہوش وخرد کو کھو بیٹھا تھا۔

اب سوال پیدا ہو گا کہ پہلے اور آخری بند میں بھی تو شاعر اپنے ہی سے مخاطب ہے، اپنا ہی ذکر کر رہا ہے۔ اس کا جواب یہ ہو گا کہ فنکار کا ذہن نظم کے تخلیقی عمل میں دیوانے کی دیوانگی کا سبب تلاش کرتے ہوئے اپنی اور اس دیوانے کی ذات کو، جس سے اُسے ایک گونہ ہمدردی پیدا ہو گئی ہے، آپس میں خلط ملط کر گیا ہے۔ اسے تو صرف ''عیش امروز'' سے تعلق ہے، جس میں ''فردا ہے نہ دوش''، اسی لیے وہ اپنے ''حال'' سے ایک غیر شخص کے ''ماضی'' کو الجھا دیتا ہے۔

فنی لحاظ سے بھی ایک دو باتیں قابلِ غور ہیں۔ بیان کے لحاظ سے ''وہ یہ پوچھے گی بھلا آپ یہاں کیوں آئے/ میں کہوں گا کہ مرے بخت سے پوچھا جائے؛'' اور آخری بند میں ''ہو نہ جائے وہ کہیں شرم کے مارے روپوش'' کے علاوہ چوتھا بند تمام وکمال دیکھیے۔

یہ افسانہ گاؤں سے تعلق رکھتا ہے۔ اس حقیقت کی طرف پوری نظم میں صرف تین لفظ اشارہ کر رہے ہیں: گاؤں، بستی اور زمیندار۔ یہ کنایتی خوبی ہے۔

آخری بند میں ''اس نے مدت سے مجھے یاد نہیں فرمایا'' فرمایا کی وجہ سے، اور ''مفت میں اس نے مرا غنچۂ دل چٹکایا،'' ویسے ہی فالتو معلوم ہوتے ہیں۔ ان دو مصرعوں کی ضرورت نہ تھی لیکن اس کو کیا کیا جائے کہ یہ نظم پابند ہے اور ہر بند کو دوسرے بند سے تطابق ضروری ہے۔

پانچویں بند کا چھٹا مصرع ہے: ''میرے اس عہد کے ضامن ہیں مرے دیدۂ تر'' ۔ اس

میں ''مرے'' کی بجائے اگر ''یہ دو'' ہوتا تو بہتر تھا، کیوں کہ اُس صورت میں نہ صرف تکرارِ لفظی کا عیب دور ہو جاتا بلکہ معنوی لحاظ سے ہیروئن بالکل قسم کھاتی ہوئی محسوس ہوتی۔

دیوانے کی المناک کہانی اور شاعر کے کامیاب افسانے کی فضائے بعید میں اجڑے ہوئے قصر کی موجودگی بھی اپنی الگ رنگ آمیزی کر رہی ہے۔

پسپائی

کیوں جگاتے ہو مرے سینے میں امیدوں کو؟
رہنے دو، اتنا نہ احسان کرو
میں تو پردیسی ہوں اور آئی ہوں دو دن کے لیے
کل چلی جاؤں گی یا پرسوں چلی جاؤں گی
اور پھر آنے کا امکان نہیں
روز یوں گھر سے نکلنا بھی تو آسان نہیں
کیوں جگاتے ہو مرے سینے میں امیدوں کو؟

کیوں جلاتے ہو مرے دل کے چراغ؟
میں نے یہ سارے دیے خود ہی بجھا ڈالے ہیں
آپ اس بستی کو تاریک بنا رکھا ہے
جس طرح جنگ کی راتوں کو بڑے شہروں میں
بتّیاں خود ہی بجھا دیتے ہیں
زندگی کے سبھی آثار مٹا دیتے ہیں
اس طرح

میں نے یہ سارے دیے خود ہی بجھا ڈالے ہیں
آپ اس بستی کو تاریک بنا رکھا ہے

اس پہ ہر رات نئے حملے ہوا کرتے تھے
آسمانوں سے کئی دشمنِ جاں طیارے
انھیں شمعوں کا نشانہ رکھ کر
بم گرا جاتے تھے اور آگ لگا جاتے تھے
اس کو تاریک ہی تم رہنے دو
دل کی دنیا میں اُجالا نہ کرو
میری امیدوں کو مدہوش پڑا رہنے دو
تم نہیں مانو گے؟
تم دیکھتے ہی جاؤ گے؟
اچھا دیکھو
لو جلاؤ مرے سینے کے چراغ
دل کی بستی میں چراغاں کر دو
پھر مرے جینے کا — یا مرنے کا — ساماں کر دو

— شریف کنجاہی

آس اُجالا ہے، یاس تاریکی — شروع سے یہ تصور انسانی زندگی میں چلا آیا ہے اور

شاعری میں بھی۔ چاہت سے بھرپور دلوں کے لیے ان دونوں کیفیتوں کی باہمی کشمکش توجہ کا مرکز رہی ہے۔ گھر کو دل کا استعارہ کہا جاتا رہا ہے، اور یوں یاس سے پُر سینے کو کلبۂ تاریک، اندھیری کٹیا، خانۂ ویراں اور بہت کچھ پکارا جاتا رہا ہے، لیکن اب تک اس تاریکی، دل کی تاریکی، کی تشبیہ میں کوئی حقیقت پرستانہ مماثلت پیدا نہ ہوئی تھی۔ آج نئی زندگی کی نئی باتیں اچھوتی صورتوں میں ہماری شاعری پر اثرانداز ہو رہی ہیں۔ اس کی ایک مثال یہ نظم ہے۔ اگر یوں کہا جائے کہ امید کا اُجالا مفقود ہونے کی وجہ سے میرے دل میں بلیک آؤٹ ہو گیا ہے تو بات ہنسی پیدا کر دے گی۔ لیکن شریف کنجاہی نے اسی تصور کو مندرجہ بالا نظم میں ایک فنکارانہ نفاست کے ساتھ پیش کیا ہے۔

آیئے اب قصہ قائم کریں۔ یہ شاعر کسی گاؤں کا رہنے والا ہے۔ ''جس طرح جنگ کی راتوں کو بڑے شہروں میں'' — یہاں شہر کی وسعت کی تخصیص؛ صرف لفظ ''بڑے'' اس کا اظہار کر رہا ہے کہ پیشِ نظر واقعے میں ہیرو اور ہیروئن کسی بڑے شہر میں نہیں ہیں۔ گاؤں میں ہو سکتے ہیں، لیکن گاؤں میں بھی نہیں ہیں۔ شروع میں ایک مصرع ہے: ''روز یوں گھر سے نکلنا بھی تو آسان نہیں''۔ گاؤں میں گھر سے نکلنا کچھ اتنا مشکل بھی نہیں ہوتا (اگرچہ آج کل شہروں کی حالت بھی دگرگوں ہے)۔ گویا ہیرو اور ہیروئن کسی بڑے شہر میں ہیں نہ کسی گاؤں میں۔ کسی قصبے میں ہوں گے، اور وہاں ہیروئن چند دنوں کے لیے آئی ہے۔ (''کل چلی جاؤں گی یا پرسوں چلی جاؤں گی'')۔ نہ جانے کن بہانوں سے یہ ملاقات میسر آئی ہے۔ (''روز یوں گھر سے نکلنا بھی تو آسان نہیں'')۔ چوری چھپے کی اس ملاقات میں عاشق محبوبہ کی صورت کو تکتا چلا جا رہا ہے۔ شاید بہت عرصے کے بعد ملے ہیں، اور اس لیے: ''اور عشرت کی تمنا کیا کریں/ سامنے تو ہو تجھے دیکھا کریں''۔ شاید گزشتہ جدائی نے ہیروئن کے دل میں یہ خیال راسخ کر دیا تھا کہ اب تو اتنا زمانہ بیت چکا، اب اُس کے دل میں میری وہ پہلی سی چاہ کہاں رہی ہوگی۔ اور اسی لیے جب عاشق

اسے ایک بے خودی سے دیکھے جاتا ہے تو اس کے دل میں مردہ تمنائیں جاگ اٹھتی ہیں، مٹی ہوئی امید پھر سے لہریں لینے لگتی ہے۔ لیکن اس کا نفسِ غیر شعوری اسے کہتا ہے کہ وہ یاس کا اندھیرا، وہ سکونِ یاس کچھ برا تو نہ تھا۔ پہلی امید وبیم والی اضطرابی کیفیت کے درد وکرب سے تو نجات ملی تھی (مانا کہ وہ درد وکرب بھی ایک لذت لیے ہوئے تھا)۔ امید کی حالت میں کہیں ایسا نہ ہو جائے، کہیں ویسا نہ ہو جائے، سینکڑوں بھلے برے خیالات دل میں آتے تھے۔ امید کہتی تھی کہ ہم ملیں گے۔ یاس کا اندھیرا آتا اور وہ بجھاتا: اگر وہ بے وفا نکلا؟ امید کہتی تھی ملنے کے بعد کس آرام سے رہیں گے۔ یاس کا اندھیرا آتا اور بجھاتا: نہ معلوم وہ اب کس حال میں ہے۔ دشمنوں کو کہیں کچھ... دشمن، ہاں دشمن بھی تو، آج کل جب شہروں میں اندھیرا کر دیا جاتا ہے تو حملہ آور ہوتا ہے۔ اس کے طیارے یاس کے خیالات کی طرح امید کی شمعوں کا نشانہ رکھ کر بستی میں آگ لگا جاتے ہیں۔ اب میں ہوں، میرا چاہنے والا ہے۔ یہ مجھے تک رہا ہے، تکتا ہی چلا جا رہا ہے۔ اس کے یوں دیکھنے سے سکونِ یاس کا اندھیرا مٹ گیا۔ میرا وہم تھا، یہ بے وفا نہیں ہے۔ ہم ملیں گے، ملنے کے بعد کس آرام سے رہیں گے۔ لیکن کہیں ایسا نہ ہو جائے، کہیں ویسا نہ ہو جائے۔ پھر وہی پہلی کیفیت قائم ہو گئی اور صرف اس لیے کہ عاشق محبوب کی طرف ٹکٹکی لگائے ہوئے ہے۔ محبوبہ نہیں چاہتی کہ یوں دیکھے، امیدوں کو جگائے، لیکن وہ نہیں مانتا۔ محبوبہ ہار مان لیتی ہے، اچھا دیکھو—— لو، جلاؤ مرے سینے کے چراغ—— اور یہاں "دل" کے چراغ "سینے" کے چراغ بن کر ایک کنایتی رنگ لے آتے ہیں۔ اور اگر یہ کنایہ صحیح مانا جائے تو آخری مصرع میں ("پھر مرے جینے کا—— یا مرنے کا—— ساماں کرو نہ") "جینے کا یا مرنے کا سامان" سماجی پابندیوں کے اَن گنت پہلوؤں کا عکس بن جاتا ہے۔

تعاقب

پردۂ سیمیں تھی سینما ہال کا نکھری سحر
ایکٹرس کی طرح غازہ مل کے نکلی تھی سحر
اک حسینہ بجلیوں کے آنکھ میں خرمن لیے
آ رہی تھی ساتھ اپنے مغربی فیشن لیے
یوں بھرے شانے تھے ریشم کے تلے اُبھرے ہوے
طشتری میں سیب جیسے ڈھانپ کر رکھے ہوے
پنڈلیاں یوں غوطہ زن تھیں چال کے سیلاب میں
مچھلیوں کا رقص جیسے نرغۂ گرداب میں
گدگدو گھٹنے، تھرکتی ران ٹخنے گول گول
نعمتِ نایاب دل کو لے رہے تھے مفت مول
دیکھتے ہی اس کو رقصاں خوں رگوں میں جم گیا
مجھ کو شک گذرا جہاں پیما زمانہ تھم گیا
کھینچ کر اس کے تعاقب میں مجھے دل لے چلا
دہر سے بیگانہ نظاروں سے غافل لے چلا

خواب سے چونکا تو میں تنہا اک اسٹیشن پہ تھا
ہر طرف سے آ رہی تھی چھپیے والوں کی صدا
تھال تھے سستی مٹھائی کے نخالص گھی سے تر
گر رہی تھی مکھیوں کی فوج جن پر ٹوٹ کر
ریل کے محدود ڈبے اس طرح لبریز تھے
بند ہوں دڑبوں میں جیسے مرغیوں کے قافلے
وہ تپش تھی جسم پر چپکے ہوئے تھے پیرہن
بھیگی بھیگی ساریوں میں برق افشاں تھے بدن
ایک ڈبے میں تھا دیہاتی کے حقے کا دھواں
پاس دو سکھ ناک پر رکھے ہوئے تھے انگلیاں
کوئلے سے چند بچوں کی تھیں آنکھیں لال لال
گھورتے تھے کچھ پھلوں کو، بہہ رہی تھی منھ سے رال
اُس کے جیسی اور بھی شمعیں تھیں لیکن وہ نہ تھی
اس کی ہم رنگ اور بھی شکلیں تھیں لیکن وہ نہ تھی
کیا خبر تھی یوں مجھے آوارہ سر کر جائے گی
آنکھ کے رستے اتر کر دل میں گھر کر جائے گی
آج تک اس کے تعاقب میں پریشاں ہے نظر
آج تک میرے خیالوں میں ہے اس کی رہ گذر

اتنی تسکیں ہے وہ عشوہ گر جہاں بھی جائے گی
مڑ کے دیکھے گی تو مجھ کو اپنے پیچھے پائے گی

— مخمود جالندھری

یہ نظم ایک نقطے سے چل کر ایک ایسا خط بناتی ہے جو اگرچہ انجام تک نمایاں رہتا ہے مگر سجام کے بعد بھی اس نظم کی اشاعت اس خط کو ایک دھندلی سی لکیر بنا دیتی ہے۔

نظم میں شاعر کے تخیل کا مرکز کوئی مغربی عورت ہے۔ اس کا اظہار پہلے ہی شعر میں پردۂ سیمیں، سینما ہال، اور ایکٹرس کے ذریعے سے بالواسطہ طور پر ہو رہا ہے، اور آگے چل کر ایک نفیس تشبیہ میں ظاہر ہو جاتا ہے: ''یوں بھرے شانے تھے ریشم کے تلے اُبھرے ہوئے/طشتری میں سیب جیسے ڈھانپ کر رکھے ہوئے۔'' تشبیہ کے لحاظ سے ایک اور شعر بھی خوب ہے: ''ریل کے محدود ڈبے اس طرح لبریز تھے/ بند ہوں دڑبوں میں جیسے مرغیوں کے قافلے۔''

سستی مٹھائی کے تھال، اُن پر ٹوٹتی ہوئی مکھیوں کی فوج، پسینے سے چپکے ہوئے پیرہن، دیہاتی کے حقے کا دھواں، ناک پر انگلیاں رکھے ہوئے دوسکھ — یہ سب باتیں جہاں شاعر کے گہرے مشاہدے کی دلیل ہیں وہاں اس کے حقیقت پرستانہ رجحان کی ترجمانی بھی کر رہے ہیں۔ (کہیں یہ حقیقت پرستی اس عورت کے تصور سے گریز کا ذریعہ تو نہیں جسے ایک بار دیکھنے کے بعد دوبارہ دیکھنے کی ہوس ہی باقی رہ گئی؟) آخری شعر، خصوصاً اس شعر کا دوسرا مصرع، شاعر کے ذہن پر زیرِ نظر مغربی عورت کے تاثر کی گہرائی اور شدت کے ساتھ تمام نظم کو ایک تخیلی رنگ بھی دے دیتا ہے۔ یہیں سے خیال آتا ہے کہ عنوان ''تعاقب'' کیا اسی مفہوم کو، اس ذہنی تعاقب ہی کو ظاہر کرتا ہے؟ شروع میں شاعر کہتا ہے: ''کھینچ کر اس کے تعاقب میں مجھے دل لے چلا'' اور پھر: ''خواب سے چونکا تو میں تنہا اک اسٹیشن پہ تھا۔'' اس سے تو یہی ظاہر ہوتا ہے کہ وہ شہر سے یا اسٹیشن کے

قریب سے اس عورت کا پیچھا کرتا ہوا اسٹیشن پر آ پہنچا ہے۔ لیکن دوسرے شعر کا دوسرا مصرع ہے:
''آ رہی تھی ساتھ اپنے مغربی فیشن لیے''۔ اس میں ''آ رہی'' سے خیال گذرتا ہے کہ شاعر کہیں (ممکن ہے پلیٹ فارم پر) کھڑا ہے اور اچانک کسی مغربی حسینہ کو آتے دیکھتا ہے۔ بہرحال یہ تعاقب کہیں سے شروع ہوا، ہو آخر میں جا کر فنکار نے اس کو جو ایک گونج کی سی کیفیت دی ہے وہ غور کے لائق ہے۔

تلاشِ نو

طیور چپ ہیں، فضائیں اداس، سائے رواں
کسی خیال سے فطرت ہے سوگوار تمام
فقط نسیم ہے گہرے سکوت میں نالاں
مہیب خواب سے روتا ہو جیسے طفلِ غلام
نشانِ طولِ سفر ہے ملالِ مہ سے عیاں
پرے ہے دور افق سے کوئی دراز مقام
لگا ہے غازہ رخِ کائنات پر غم کا
ابھی ضمیرِ سحر کا شرر نہیں چمکا
خمار نیم شبی سے ہیں گھاٹیاں معمور
سکوت پوش ہیں ساحل عروسِ نو کی مثال
کسی تلاشِ حسیں میں شب وجود سے دور
دیارِ ماہ کو جاتا ہے کاروانِ خیال
کنارِ آب رواں ڈھونڈتا ہوں نقدِ سرور
رگِ حیات سے جاری ہے آبشارِ ملال

سکوت رات کا کرتا ہے بے قرار مجھے
کسی سرودِ نوی کا ہے انتظار مجھے

— افضل حسین کیف

اس نظم کے اچھے پہلوؤں کو اجاگر کرنے کے لیے ضروری ہے کہ سب سے پہلے آپ اور ہم اپنے ذہنوں کو تمام دنیوی آلائشوں سے صاف کرلیں۔ اس لیے نہیں کہ وہ آلائشیں کسی طرح کی ناخوشگوار خصوصیت رکھتی ہیں بلکہ اس لیے کہ وہ ہمارے مقصد میں حارج ہوسکتی ہیں۔ ہمارا مقصد اس نظم کو سمجھنا ہے اس لیے ہمارے ذہن کو کسی ابتدائی انسان کا ذہن بن جانا چاہیے، جس کے سامنے غور کرنے کے لیے صرف قدرتی مظاہر ہیں، یا اس کا اپنا دل جو اسے مختلف احساسات کے ذریعے سے مختلف قسم کی تحریکیں دیتا ہے۔

تو ہم، یہ فرض کرلیا کہ وہ ابتدائی انسان آپ ہیں، نہیں، میں ہوں۔ اور میرے سامنے ایک منظر ہے۔ آدھی رات کا وقت ہے، اگرچہ شاعر نے اس کا ذکر دوسرے بند کے پہلے مصرعے میں کیا ہے، لیکن ہم وقت کا تعین نظم کے آخری شعر کے پہلے مصرعے سے کرتے ہیں، کیوں کہ آدھی رات کے لمحے ہی اس سکوت کے حامل ہوتے ہیں جس نے اس نظم کے شاعر کو "بے قرار" کر کے اس کے ذہن میں مختلف تصورات سے وہ تاثر پیدا کیا ہے جس پر ہمیں غور کرنا ہے۔ آدھی رات کے بعد مستقبل (صبح، دن، اجالا) کی بیداری ہے، اور آدھی رات سے پہلے ماضی (تاریکی، شام اور دن) کا ہنگامہ ہے۔ سکوت انھی چند درمیانی لمحوں میں ہے۔

انھی لمحوں میں میرے دل پر (شاعر کے دل پر) اچانک کسی خیال کا سایہ چھا جاتا ہے۔ شاید ذہن پر ایک تھکن طاری ہے، شاید زندگی اور اپنے ماحول کی یکسانی و یک رنگی سے دل اکتا گیا

ہے، شاید میں آدم ہوں، پہلا انسان، پہلا مرد اور بنانے والے کی بخششیں ـــ یہ زمین، یہ آسمان، یہ سورج چاند ستارے، یہ نباتات، یہ جمادات ـــ مجھے دلکش نہیں معلوم ہوتے، میری تسلی کو کافی نہیں ہیں۔ مجھے حوا کی ضرورت ہے، ایک عورت کی، ایک نغمے کی، ایک نئی حرکت کی ضرورت ہے اور مجھے اپنی اس کیفیت کا عکس ہر شے میں دکھائی دینے لگا ہے۔ میں چپ ہوں، سرود چپ ہیں، میں اداس ہوں، فضائیں اداس ہیں۔ صرف میں سوگوار نہیں، فطرت ہی سوگوار ہے۔ اور اس ساکن، بے حرکت، بے حس کیفیت کو وہ سائے بڑھا رہے ہیں جو ''رواں'' ہیں۔ سایوں کی یہ حرکت ہلکی ہلکی ہے، اس میں تیزی نہیں سستی ہے۔ اس گہرے سکوت میں نسیم کی حرکت بھی دھیمی دھیمی ہے۔ اس میں جوش نہیں، جھجک ہے۔ یہ نسیم کی حرکت سسکیوں سے ملتی جلتی ہے، ایک نالہ ہے، گریہ ہے، جیسے کسی ڈراؤنے خواب سے چونک کر کوئی غلام بچہ رو رہا ہو۔ وہ بچہ رو رہا ہے، شاید حیران ہے کہ اس کی آئندہ زندگی کا سفر کیوں کر کٹے گا۔ وہ بچہ غلام ہے تو کیا ہوا؟ اپنی طفلگی کی وجہ سے وہ ایک چاند ہے (بچے اپنی ماؤں کے چاند ہوتے ہیں) اور جس چاند کو شاعر دیکھ رہا ہے اس کی صورت سے بھی ''نشانِ طولِ سفر عیاں'' ہے۔ اور جس طرح افق سے دور، افق کے دور سے دور، کسی مقام کا خیال کہ وہاں پہنچنا ہے، چاند کی صورت کو ملول بنائے ہوئے ہے، اسی طرح شاعر کو بھی کسی نئے نغمے کا انتظار ہے، اور وہ کسی بہتے پانی کے کنارے اس جستجو میں کھویا ہوا ہے، راہ دیکھ رہا ہے کہ کب اس رات کا سکوت ٹوٹے گا اور جس طرح صبح ہوتے ہی (ضمیرِ سحر کا شرر چمکتے ہی) ایک نئی حالت پیدا ہو جاتی ہے، اس کے دل پر بھی ایک نئی کیفیت چھا جائے گی۔ اس کی تھکن مٹ جائے گی، اس کی بے حسی دور ہو جائے گی اور اس کے دل میں زندگی (حرکت) کا جوش عود کر آئے گا۔

فنی لحاظ سے بھی اس نظم کی بعض خصوصیات لائق توجہ ہیں۔ یہ تو ہم جان چکے کہ اس میں شاعر نے ایک سماں باندھا ہے، اور منظر کشی سے جذبات نگاری کا کام لیا ہے۔ اس کے علاوہ

تصورات کی باقاعدگی اور تشبیہات کی دلکشی بھی خوب ہے۔ اور اگرچہ تمام منظر واضح ہے لیکن مفہوم کی گرفت میں ہمیں کہیں بھی اغلاق سے سابقہ نہیں پڑتا۔ ابہام کی آمد آمد کا پتا ہمیں شروع ہی میں (کسی خیال کے ٹکڑے سے) ہو جاتا ہے۔ لیکن یہ ابہام آخر تک متناسب رہتا ہے، کیوں کہ یہ ابہام شاعر کے اندازِ نظر کا ہے، موضوع یا بیان کا نہیں ہے۔

تو اگر واپس نہ آتی

تو اگر واپس نہ آتی بحرِ ہیبت ناک سے
حشر کے دن تک دھواں اٹھتا بطونِ خاک سے
ہاتھ آ جاتا اگر تیرا نہ میرے ہاتھ میں
دل میں کیا کچھ بیت جاتی اس اندھیری رات میں
اُف وہ طوفاں، وہ بھیانک تیرگی، وہ ابروباد
وہ ہوائے تندِ باراں، وہ خروشِ برق و رعد
دفعتاً وہ روشنی کے سلسلے کا ٹوٹنا
وہ گھٹاؤں کی گرج سے نبضِ ساحل چھوٹنا
وہ اپالو کے کلیجے کو مسلتی مان سون
وہ سمندر کے تھپیڑے، وہ ہواؤں کا جنون
اور اس طوفان میں اے زندگی کی روشنی
کود پڑنا وہ سمندر میں ترا یکبارگی

تو اگر واپس نہ آتی بحر ہیبت ناک سے
حشر کے دن تک دھواں اٹھتا بطونِ خاک سے

اس دل سوزاں میں آتے اس بلا کے زلزلے
آسماں روتا، زمیں ہلتی، ستارے کانپتے
موت، اور پھر موت تیری، الحفیظ و الاماں!
ہڈیوں سے آنچ اٹھتی اور بالوں سے دھواں
لیکن اک لمحے کے بعد اے پیکرِ حسن و حیات
جوش کو بھی کاوشِ ہستی سے مل جاتی نجات
پہلے ہوتا اک تلاطم، ایک طوفاں، ایک جوش
بعد ازاں تو اور میں، اور بحروباراں کا خروش
اتصالِ روح ہوتا موت کے گرداب میں
آتشِ غم سرد ہو جاتی کنارِ آب میں

بحر کے سینے کو جب طوفان میں لاتی ہوا
پے بہ پے آتی ہمارے گنگنانے کی صدا
جب گھٹائیں رقص کرتیں اور پپیہے کوکتے
نور میں لپٹے ہوئے دونوں ابھرتے بحر سے
رات جب کچھ بھیگ جاتی اور جھک جاتا قمر
سیر کرتے روز ہم باہیں گلے میں ڈال کر

کونلیں جب کوکنے لگتیں اندھیری رات میں
صبح تک دھومیں مچاتے ہم بھری برسات میں
چھیڑتا جب کوئی ساحل پر ہماری داستاں
پڑنے لگتیں بحر پر ہلکی سی دو پرچھائیاں
زندہ رہتے حشر تک غم کے پرستاروں میں ہم
سانس لیتے سازِ حسن وعشق کے تاروں میں ہم
وقف ہو جاتے محبت کے فسانے کے لیے
سرد ہو کر آگ بن جاتے زمانے کے لیے

— جوش ملیح آبادی

اس نظم کی کیفیت ایک تیرہ وتار خلا کی سی ہے۔ یہ خلا ہماری نظروں کے سامنے نہیں، ہمارے قدموں کے نیچے ہے۔ اس خلا کو دیکھتے ہوے سب سے پہلے ہمیں شبہ ہوتا ہے کہ مفہوم کا اجالا دکھائی دینے کو ہے، اور پھر جوں جوں ہم مصرعوں کے زینے طے کرتے جاتے ہیں اور قصے کی گہرائی میں اترتے جاتے ہیں، مفہوم کا وہ چمکتا جوہر جو تہہ میں نہایت باقاعدگی کے ساتھ رکھا ہوا ہے، ہمیں پہلے جھلملاتا اور پھر جگمگاتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ رفتہ رفتہ ہمیں زینوں کا احساس نہیں رہتا؛ یوں محسوس ہوتا ہے گویا ہم فضا میں معلق ہیں اور نیچے گرتے چلے جارہے ہیں۔ بلندوپست کا احساس ہے نہ گردوپیش کا۔ خون کا دباؤ بڑھتا جارہا ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ہی ساتھ یہ متضاد کیفیت بھی قائم ہے کہ ہر سمت کا شعور بیدار ہورہا ہے۔ یوں سمجھیے کہ اس نظم کے الفاظ سے مفہوم تک پہنچنے کی کیفیت اس ہواباز کے احساس سے ملتی جلتی ہے جو رات کے اندھیرے میں اپنے

طیارے کو کسی ہوائی اڈے کے میدان میں اتار رہا ہو۔ اسی کی طرح زمین پر پہنچ کر آس پاس کے جزئیات سے قصہ بنتا ہے۔ قصہ یوں ہے:

شاعر ساحلِ سمندر پر ایک عورت کو ڈوبنے سے بچالیتا ہے، بس۔ لیکن اس مختصری بات سے بھی کئی باتیں نکلتی ہیں۔ سب سے پہلے تو اسی کا تعین کیجیے کہ شاعر کون ہے، وہ عورت کون ہے؟ کئی مفروضے قائم کیے جاسکتے ہیں۔ ساحل پر ایک شاعر، اس نظم کا شاعر، بیٹھا ہوا ہے۔ اچانک وہ سنتا ہے کہ نہاتے ہوئے کوئی عورت ڈوب گئی۔ شاعر کو اس خبر سے تحریکِ شعری ہوتی ہے۔ یا وہ سنتا ہے کہ کسی عورت نے خودکشی کے ارادے سے اپنے جسم کو سمندر کی لہروں کے سپرد کردیا، لیکن بچالی گئی، شاعر کو اس خبر سے تحریک شعری ہوتی ہے۔ یا شاعر بھی ساحل پر نہانے والوں میں سے ایک تھا۔ نہاتے ہوئے اچانک اس کے ہاتھ میں کسی عورت کا ہاتھ آگیا۔ اور اسے صرف یہ خیال آیا، شاید کوئی لہر اس کے ہاتھ سے یوں چھوگئی گویا کسی ڈوبتی ہوئی عورت کا ہاتھ اس کے ہاتھ میں آگیا ہے۔ تحریکِ شعری کی صورت تو اوپر کے مختلف نقشوں میں سے معین کی جاسکتی ہے۔ لیکن ہمارا استفسار ابھی تک قائم ہے —— شاعر کون ہے، وہ عورت کون ہے؟ —— شاعر ایک عاشق ہے اور وہ عورت اس کی محبوبہ۔ اب ایک اور ہی رنگ میں قصہ قائم ہوجاتا ہے۔ شاعر اور اس کی محبوبہ اپالو کے ساحل پر بیٹھے ہیں۔ ہوا تند و تیز ہے، خروشِ برق و رعد ہے۔ بارش کا سلسلہ جاری ہے۔ سمندر کے تھپیڑے ایک وحشیانہ انداز میں ساحل سے ٹکرا رہے ہیں۔ اس ہیبت ناک ماحول میں یہ دونوں ساحل پر کیوں بیٹھے ہوئے ہیں؟ نہ جانے کس طرح، کس مشکل سے یکجائی کا یہ لمحہ حاصل ہوا ہے۔ "اتصالِ روح ہوتا موت کے گرداب میں" —— ابھی اتصالِ روح نہیں ہونے پایا۔ "آتشِ غم سرد ہوجاتی کنارِ آب میں" —— کوئی غم انھیں لاحق ہے، مستقل طور پر ہم آہنگ نہ ہوسکنے کا غم۔ تیسرے بند میں "سیر کرتے" اور "دھومیں مچاتے" وغیرہ بھی دبی ہوئی خواہشات کی صورت میں اس بات کا اشارہ کررہے ہیں کہ اس جوڑے کو مکمل ملاپ حاصل نہیں ہے۔ شاید

عورت زندگی کی اس ناسازگاری سے زیادہ برگشتہ خاطر ہے۔ وہ مکمل ملاپ سے ناامید ہوکر، موقعے سے اثر لیتے ہوئے، طوفان ابر و باد کے جوش و خروش اور تندی و تیزی سے کمتری محسوس کر کے، اچانک سمندر میں کود پڑتی ہے۔ گھٹا گرج اٹھتی ہے، اور اس گرج کے ساتھ ہی شاعر بھی اپنی محبوبہ کو بچانے کے لیے اس کے پیچھے کود پڑتا ہے۔ اچانک بجلی چمکتی ہے، اور اس ''روشنی کے سلسلے میں'' محبوبہ کا ہاتھ شاعر کے ہاتھ میں آجاتا ہے اور وہ اسے ڈوبنے سے بچا کر کنارے پر لے آتا ہے۔ اب اسے تحریک شعری ہوتی ہے۔ ابھی اس کے اعصاب اس ہنگامے، اس حادثے، اس المناک واقعے کے اثرات سے رہائی نہیں پا سکے، ڈھیلے نہیں ہوئے، کسی حد تک تنے ہوئے ہیں۔ وہ سوچتا ہے کہ وہ اگر اپنی محبوبہ کو نہ بچا سکتا تو کیا ہوتا؟ ہونا کیا تھا، وہ بھی اپنے آپ کو سمندر کی لہروں کے حوالے کر دیتا، اور پھر ''اتصالِ روح ہوتا موت کے گرداب میں۔'' اور یوں مرنے کے بعد ان کی داستان ہی ساحل پر باقی رہ جاتی۔ اور غم کے پرستار محبت کے اس افسانے کو مزے لے لے کر بیان کرتے۔ اور یوں ''سرد ہوکر'' یہ دونوں عاشق ''زمانے کے لیے آگ بن جاتے۔''

لیکن کیا یہ نظم کہیں فراق کے بعد محبوبہ سے دوبارہ ملنے کا استعارہ تو نہیں ہے؟ کیا فرقت کی کیفیت ایک بحرِ ہیبت ناک کی سی نہیں ہوسکتی؟ اس صورت میں قصہ یوں ہوجائے گا کہ کچھ مدت جدا رہنے کے بعد شاعر کو اپنی محبوبہ سے ملنا میسر ہوتا ہے۔ وہ ایک تسکین کے ساتھ اس کا ہاتھ اپنے ہاتھ میں تھام لیتا ہے۔ اس لمحے میں اسے یوں محسوس ہوتا ہے گویا اس نے بحرِ ہیبت ناک کے قہر و غضب سے رہائی پائی ہے اور پھر اس کا تخیل باقی تمام نظم کھڑی کر دیتا ہے۔

قصے کی اشارتی کیفیتوں کا ذکر تو ہو چکا، اس کے علاوہ جس فن کارانہ بانکپن سے جوش نے اس نظم میں ہیرو کی ذہنی کیفیت کی مطابقت میں ماحول قائم کیا ہے وہ بھی لائقِ تحسین ہے۔ ذاتی طور پر میرے ذہن میں اسے پڑھ کر ایک ویسی ہی اجاڑ، المناک اور سنجیدہ کیفیت طاری ہوگئی تھی جو مغربی ناول نویس اور شاعرہ ایملی برونٹے کی بعض نظموں سے پیدا ہوتی ہے۔ اور خصوصاً اس

کے مشہور ناول ''ودرنگ ہائٹس'' کے جذبۂ محبت کا گھنا، گرم جادو اس تاثر سے بہت ہی ملتا جلتا ہے۔

تیرے ہی بچے تیرے ہی بالے

تیرے ہی بچے تیرے ہی بالے
دھرتی ماں، چھاتی سے لگا لے

پچھم اڈے بادل کالے — پورب پھیلے دھویں کے گالے
پٹم ہوے سب آنکھوں والے — کون بھلا اس کالی کو ٹالے
کھانڈا باجے چمکیں بھالے — ناگ کھڑے جوں جیب نکالے
توپیں کھول رہیں دھمالے — تڑ تڑ تڑ تڑ گولی چالے
کٹ کٹ گرتے گورے کالے — بہنے لاگے خون کے نالے
سارے کسان ہیں پیارے گوالے — سب مزدوری کرنے والے
آ انبر سے، کون سنبھالے — تیرے ہی بچے تیرے ہی بالے

دھرتی ماں، چھاتی سے لگا لے

رین اندھیری پھر اندھیاری — ساگر کالے دھرتی کالی
جنگل بھلے، پھنک گئیں ڈالی — ہر ہریالی کالی کالی
گرجیں توپ تو پھیلے لالی — یہ لالی خوں پینے والی
کشتی تیریں ڈھولی کالی — توپن اور بن توپن والی
ساگر ہل گیا توپ وہ چالی — ڈوبی ناؤ نہ ڈوبن والی

ڈوبن والوں نے کلی نکالی نا کوئی وارث نا کوئی والی
ان ڈوبوں کو کون نکالے تیرے ہی بچے تیرے ہی بالے
دھرتی ماں، چھاتی سے لگا لے

اس بادل کے پیچھے ماتا دِکھے گہری روکھوں کی لیلا
اس پر سندر انبر چھایا اس چھایا میں لال پھریرا
اس جھنڈے کے نیچے ماتا باجے ہے مزدوروں کا ڈنکا
نا کہیں کنگالی کا رونا نا کوئی بیری نا کوئی دکھیا
نا کہیں ساہوکاروں کا ڈاکا نا رابا خوں پینے والا
پھولوں جیسا سب کا چہرہ ہر اک زندہ بوڑھا بچہ
یہ بھی ہیں ماتا تیرے ہی پالے تیرے ہی بچے تیرے ہی بالے
دھرتی ماں، چھاتی سے لگا لے

— مطلبی فرید آبادی

یہ نظم بھی اگرچہ اپنے ایسے ادب کی طرح بین الاقوامی سیاست ہی کی پیداوار ہے، لیکن فنی لحاظ سے اس میں ایک دو باتیں ایسی ہیں جو اسے محض پروپیگنڈے سے کہیں بلند کر دیتی ہیں۔ عام طور پر، نثر کی تو بات ہی جدا ہے، نظم میں اشتراکی شعرا کبھی مزدور یا کسان، یا مزدور اور کسان، کے سر پر سوار ہو کر، اور کبھی اسے اپنے سر پر سوار کر کے، نہایت منجھی ہوئی صاف ستھری زبان (اور گاہے گاہے بہتر انداز بیان) میں ان خیالات کی وکالت کرتے ہیں جو زیادہ سے زیادہ محض سوچ بچار کا نتیجہ ہو سکتے ہیں، جن میں انفرادی احساسات کو کم ہی دخل ہوتا ہے۔ اس وجہ سے ابتدا ہی

میں اس ادبی تخلیق سے ایک ایسا تکلف نمایاں ہو جاتا ہے جو کامیاب ترجمانی اور تاثر کے راستے میں ایک زبردست رکاوٹ بن جاتا ہے۔ اس نقطۂ نظر سے دیکھتے ہوئے یہ نظم خود ساختہ اثرات سے مبرا معلوم ہوتی ہے۔ اول تو اس کی زبان ہی دیہاتی رکھی گئی ہے (یا ہے)، دوسرے جنگ سے پیدا شدہ حالات کے متعلق جو معلومات اس میں درج ہیں وہ بھی آج کل کے ترقی کے دور میں ایک کسان کے علم کی بات معلوم ہوتی ہیں۔ نیز ہمارے ملک کی پہلے سے زیادہ سیاسی بیداری اور مختلف سیاسی انجمنوں کے مواعید کی بنا پر جو نظارہ مستقبل دیہاتی شاعر کو جنگ کے مصائب کے دھندلکے میں دکھائی دے رہا ہے وہ بھی درست معلوم ہوتا ہے۔ ''تیرے ہی بچے تیرے ہی بالے/ دھرتی ماں چھاتی سے لگالے۔'' ان مصرعوں میں دھرتی سے اپیل کی گئی ہے، اور یہ بھی ایک کسان کے جذبات اور روایات سے ہم آہنگ ہے۔ اور ان سب باتوں کے علاوہ ایک نکتہ اور بھی ہے۔ نیا یا ترقی پسند ادب، کم سے کم اس کے اردو کے حامی مصنف اور شعرا، اکثر محض ایسا مواد مختلف ادبی صورتوں میں ڈھالتے ہیں جو اردو ہی کی پرانی، دورِ انحطاط کی شاعری اور راشد الخیری اور نذر سجاد حیدر کے بعض ناولوں کی طرح، محض اذیت پرستانہ ادب بن کر ہی رہ جاتا ہے اور ایک صالح ذہانت اسے ایک نفسی مرض کی علامت تصور کرنے پر مجبور ہو جاتی ہے۔ اس نظم میں وہ بات نہیں ہے۔ ''خون کے نالے''، ''توپیں''، ''گولیاں'' اور تمام تاریک فضا، یہ سب اسی حد تک محدود ہیں جس سے شاعر کو مستقبل کے خواب میں گریز کے لیے تحریک ہو سکے۔

جبر و قدر

گھیر لی تھی ہم نے کتوں سے جہاں ہرنوں کی ڈار
تھے اسی اوجھل میں تیتر محوِ ذکرِ کردگار
شام کو گھر کی طرف پلٹے بہ ایں قول و قرار
کل سحر کے وقت کھیلا جائے گا ان کا شکار
سب کو چن چن کر فنا کے گھاٹ اتارا جائے گا
سر نکالا نیستاں سے جس نے، مارا جائے گا

ایک ساعت بھی نہ گذری تھی ابھی بارش رکے
ہو کے ٹھنڈے ابر کے ٹکڑے زمیں پر جھک پڑے
رات میں بلی کی آنکھیں تھیں کہ برقی قمقمے
بھاپ بنتی تھی نفس کی آمدوشد کہر سے
یوں جلن محسوس ہوتی تھی پلک ملنے کے ساتھ
جیسے چھو جاتے ہیں آنکھوں کو کبھی مرچوں کے ہاتھ
کھا کے سردی منہ سے ہر بندوق دیتی تھی دھواں
اوس میں ڈوبے ہوئے کتوں کا تاروں پر گماں

بوٹ اور جیبوں میں ٹھٹھری جا رہی تھیں انگلیاں
پھر بھی اس شیخی میں تھی مصروف ہر اکڑی زباں

ہم شکاری ہیں، شکاری اور سردی کا سوال
ایک اوچھا سا تصور، ایک ادنیٰ سا خیال

جا رہے تھے کیفِ خودبینی میں ہم مخمور سے
شہر سے باہر ہوئے دوچار اس مفرور سے
آدمی اندھا نظر آتا ہے جس کو دور سے
جس کی خودمختاریاں بیزار ہیں مجبور سے

جس کو رہتی ہے غریبوں سے تمنائے ادب
ظلم بے جا جس کو واجب، جس کو نخوت مستحب

پھر نظر آئی وہ موٹر کیک سیر و موج رنگ
جس کا پردہ دستِ کافوری میں اک گوشے پہ تنگ
تھا کبھی حاضر کبھی غائب شبابِ شوخ و شنگ
مسکراتی تھی حیا پر بے حجابی کی امنگ

تہہ بہ تہہ غازہ نگاہِ جلوہ بیں پر بار تھا
حسن سے زائد فریبِ حسن کا پرچار تھا

پاپیادہ پھر کئی جوڑے ملے آتے ہوئے
مشرقی رسم چہل قدمی سے کتراتے ہوئے

گھر میں پائیں باغ، جنگل کی ہوا کھاتے ہوے
سر بہ سر مغرب کی نقالی پہ اتراتے ہوے
کثرت بادہ سے ہر شب خوابِ نوشیں میں خلل
یہ ہوا کھانا مگر اس نقصِ صحت کا بدل

ہم سے آگے جا رہا تھا گاؤں کا وہ نوجواں
جس کی سرگرمی پہ برساتا ہے اولے آسماں
جس کا خرمن پھونکتی ہے فطرتِ نامہرباں
دودھ جس کی گائے کا جاتا ہے پٹواری کے ہاں
جس کے بیلوں کو کبھی مہلت نہیں بیگار سے
جس کو چھٹکارا نہیں شیطان کی پھٹکار سے

راملِ دیہات دورے پر اسی کا میہماں
مرغ و مسکہ نوش گرداور اسی کا میہماں
شحنۂ بے رزق، بے بستر اسی کا میہماں
شہر کا ہر ہیٹ، ہر موٹر اسی کا میہماں
ہر وبالِ ضلع اس کے مال، اس کی جان پر
صادقِ والحق طویلے کی بلا بندر کے سر

دھوپ چمکی تھی کہ ہم نے تیتروں کو جا لیا
پے بہ پے اتنے ہوے فائر کہ جنگل گونج اٹھا

جان دی اِس نے زمیں پر، وہ ہوا میں چل بسا
ایک بے چارے کے بازو یہ گرے، دھڑ وہ گرا
ظالموں کی دل لگی تکمیل پاتی ہے یونہی
بے ضرر مخلوق کو دنیا ستاتی ہے یونہی
— شاد عارفی

یہ نظم بظاہر چند شکاری دوستوں کے ایک ہنگامی مشغلے کا بیان ہے، لیکن اصل میں شاعر اس معمولی واقعے میں قانون قدرت کی کارفرمائی کا شائبہ پاتا ہے۔ بلکہ اس کا ذہن غور کرتے ہوئے پلٹا کھا کر گویا جوش کے الفاظ میں یہ سوچنے لگتا ہے کہ "یہ کیوں دریا دلی کے ساتھ ہر خونریز طاقت کو/ مشیت کی طرف سے اِذنِ قتلِ عام ہے ساقی"۔

یہ تو ہوا نظم کا خیالی پہلو۔ اب اس کے بیان کی طرف آیئے۔ کیوں کہ اس نظم میں بیان اور طرزِ ادا ہی نے ایک عام خیال میں خاص دلکشی پیدا کر دی ہے۔ اصل نظم پہلے اور آخری بند میں ختم ہو جاتی ہے، یا یوں کہیے کہ یہ دو بند اُس ہنگامے کے بیان پر محیط ہیں جس سے خیال کو تحریک ہوئی، اور ان دونوں ٹکڑوں سے جو نتیجہ شاعر کو اخذ کرتا ہے اسے مدلّل بنانے کے لیے درمیانی بند موجود ہیں۔ پہلے بند کا مضمون آخری بند سے ایک روز پہلے کا بیان کر رہا ہے، اور صرف ایک ارادے کا اظہار کرتے ہوئے بظاہر فالتو معلوم ہوتا ہے۔ گویا دوسرے بند سے اگر نظم شروع کی جاتی تو بھی ترجمانی میں کوئی فرق نہ پڑتا۔ لیکن اگر ہم ذرا سا غور کریں تو موجودہ صورت نفسیاتی لحاظ سے بہتر تاثر کی محرّک ہے۔ پہلے بند سے قاری کی ذہن میں ایک خیال سا بیٹھ جاتا ہے کہ ہاں، کل شکار کو جائیں گے۔ شکار کو جائیں گے تو کیا ہوگا؟ شکار ہوگا، اور کیا ہوسکتا ہے۔ لیکن جب

دوسرے روز صبح سویرے منھ اندھیرے شکار کو نکلتے ہیں تو راستے میں بہت سی باتیں دکھائی دیتی ہیں۔ جوں جوں شہر سے دور ہوتے جاتے ہیں مختلف منظر دیکھنے میں آتے ہیں۔ کبھی سیر کرتے ہوے جوڑے پیادہ پا، کبھی موٹر میں امرا اور ان کی عشرت پرستیوں کے شبانہ ہمدم، کبھی کوئی غریب کسان کام پر جاتا ہوا۔ شاعر شکاری ہے، اس کے ذہن میں اس وقت شکار کا خیال جما ہوا ہے۔ اس کی توجہ مرکوز ہے، اس لیے ہر معمولی سے معمولی بات بھی اس کے لیے فکر انگیز ثابت ہوتی ہے۔ چناں چہ وہ آدمی تمام مناظر پر غور کرتا ہوا ان کی تہہ تک پہنچنے کی کوشش کرتا ہے اور ان کے تنوع سے اسے دنیا کی ناانصافی اور انسانیت کے مختلف پہلوؤں کا بُعد یاد آجاتا ہے۔ مجبوری اور مختاری، بندگی اور بے چارگی کا فلسفہ اسے زندگی کے ہر شعبے میں عمل پیرا محسوس ہوتا ہے۔ اور اس کے اس نظریے کو آخری بند کا منظر تقویت پہنچاتا ہے۔ یا یوں کہیے کہ وہ چلتے ہوے جو تضاد، جبر اور ناانصافی کے مختلف مرقعے دیکھتا ہے ان سے اسے ٹوہ ہوتی ہے کہ آخر اس افراط اور تفریط کا باعث کیا ہے، اور پھر آخری بند کے منظر پر پہنچ کر وہ جان گیا ہے کہ قانونِ قدرت ہی کچھ ایسا ہے کہ زبردست کے لیے اس دنیا میں فتح بھی ہے اور آرام بھی۔

بعض جگہ فن کار ہمیں منظر کے بالکل روبرو کر دیتا ہے۔ ''بوٹ اور جیبوں میں ٹھٹھری جارہی تھیں انگلیاں۔'' شکاری گویا مجسم ہو کر نگاہوں میں آجاتے ہیں۔ ''پا پیادہ پھر کئی جوڑے ملے آتے ہوے۔'' اس مصرعے میں دیکھیے کہ ایک مسلسل حرکت کرتی ہوئی تصویر نظر آتی ہے۔ پہلے بند میں ''گھیر لی تھی ہم نے کتوں سے جہاں ہرنوں کی ڈار''۔ ایک ہی مصرعے میں تمام منظر کی وسعت سما گئی ہے۔ اور اس لحاظ سے آخری بند کو بھی دیکھیے۔ پہلے مصرعوں میں حرکت اور عمل کا جو ہنگامہ قلم بند ہوا ہے اس کو آخری شعر کی خیرگی اور اچانک نمود اپنے تضاد سے انتہائی بلندی پر پہنچا دیتی ہے۔ آخری شعر گویا ایک پتھر ہے جسے کسی نے کھینچ مارا ہے اور جو فہم کی گرفت کے سر پر آ لگتا ہے۔

جھیل کے کنارے

کل صبح کو اے دوست دبے پاؤں یہاں سے
چپکے سے نکل جائیں کسی کو نہ خبر ہو
بستی سے نکل کر کسی رستے کو سدھاریں
چلتی ہوئی تھم تھم کے جہاں بادِ سحر ہو
مہکے ہوئے جنگل پہ ابھی نیند ہو طاری
ہر چیز پہ کچھ خواب کے جادو کا اثر ہو
آسودہ ہنوز اپنے نشیمن میں ہوں طائر
جاتی ہوئی کچھ رات ہو کچھ نورِ سحر ہو
آنکھیں بھی نہ کھولی ہوں ابھی نیند پری نے
سویا ہوا سبزہ بھی ابھی اوس میں تر ہو
نم گھاس پہ ہم دونوں کے قدموں کے نشاں سے
لہرائی ہوئی دور تک اک راہ گذر ہو
جس کنج میں یہ راہگذر ختم ہو جا کر
فردوس کی اک جھیل وہاں پیشِ نظر ہو

(۲)

ہنستی ہوں مچلتی ہوئی گاتی ہوئی لہریں
لہروں میں طرح دار کنول جھوم رہے ہوں

پانی پہ ہوں سرخاب کے اڑتے ہوے جوڑے
لڑتی ہوئی زکل میں خوش اندام چھپے ہوں

گونجیں کبھی اُس پار کلنگوں کی صدائیں
جھاڑن میں اِدھر مور کہیں ناچ رہے ہوں

اور دور، بہت دور، فسوں ساز افق پر
پرواز میں بھٹکی ہوئی قازوں کے پرے ہوں

پیروں تلے نوخیز ہری دُوب بچھی ہو
اور دوب میں تاروں کی طرح پھول کھلے ہوں

جب چاہیں جہاں چاہیں کبھی دوب پہ لوٹیں
چپ چاپ کبھی پھولوں کے جھرمٹ میں پڑے ہوں

سنسار کے دکھ درد سے آزاد ہوں دونوں
انساں کے تخیل کی پہنچ سے بھی پرے ہوں

— (خواجہ) مسعود علی ذوقی (ایم اے)

اس نظم میں شاعر ایک تھکن، ایک گریز کی کیفیت کا اظہار کررہا ہے۔ جھیل کے کنارے

جانے کی خواہش شاید اس ہنگامے سے پیدا ہوئی ہے جو ہمارے موجودہ شہری ماحول میں اعصاب پر ایک مہلک اثر ڈالتا ہے۔ اسی لیے اس نظم کا شاعر ایک پر سکون ماحول کی جستجو میں ہے، اور یہ جستجو آخر میں جا کر اس قدر گہری ہو جاتی ہے کہ وہ اپنے ہمدم کے ساتھ اپنے تخیل کی حد سے بھی پرے جا پہنچتا ہے۔

نئی نفسیات کے ماہرین کا خیال ہے کہ جنسی تسکین کی غیر موجودگی انسان کو مناظرِ فطرت کی طرف مائل کر دیتی ہے۔ اور اس لیے وہ نیچرل شاعری کو بھی عام خیال کے برعکس نوعی چیز ہی کہتے ہیں۔ اس خیال سے بھی یہ نظم قابلِ غور ہے۔ اگرچہ اس میں خیالی جنت، یعنی جھیل کے کنارے ایک ہمدم کا ساتھ، اس کی نوعی حیثیت کی واضح دلیل ہے، لیکن اگر ہم نئی نفسیات کے استعاروں کی زبان کے لحاظ سے بھی دیکھیں تو کئی سراغ ہمیں اس کی جنسی نوعیت کے سلسلے میں ملیں گے۔ بنفشہ جھیل ہی کو دیکھیے، نسائی پیکر پر مخصوص اور مرکوز توجہ کا نفیس استعارہ ہے۔ طیور کی پرواز دبی ہوئی جنسی خواہش کی علامت ہے۔ مختصراً نظم سے ظاہر ہے کہ شاعر کا نفسِ شعوری نوعی لحاظ سے غیر مطمئن ہے اور اس بے اطمینانی کی کیفیت کو شہری ماحول کے بیزار کن تاثر نے اور بھی بڑھا دیا ہے، اور اسی لیے اب اس کا نفسِ غیر شعوری نفسیاتی اشاروں کی زبان میں آسودہ خواہشات کو پورا کرنے کا سامان مہیا کرتا ہے۔

تمام نظم میں الفاظ کی صوتی نزاکت اور تصورات کی نفاست جہاں شاعر کی انفرادیت کو نشو ونما دیتی ہے وہاں اس تھکن کا اظہار بھی کر رہی ہے، اس گریز کی چغلی بھی کھا رہی ہے جو شاعر کے پیشِ نظر ہے۔ مفہوم میں شروع سے آخر تک جو تسلسل اور باقاعدگی ہے وہ اس یقین محکم کی دلیل ہے کہ شاعر کا ذہن ایک نقطے پر قائم ہے۔ تصورات کی حرکت بھی اس نقطے کی ترجمانی میں خارج نہیں ہوتی۔ ہم شاعر کے ساتھ ساتھ ایک نرمی سے بہتے جاتے ہیں اور اس خیالی جنت میں جا پہنچتے ہیں جس کا تصور شاعر کو تسکین دہ محسوس ہو رہا ہے۔ اس نظم کے تصورات

کی نرمی اس صورت میں اور بھی بڑھ جاتی ہے کہ ہم سب سے پہلے اس ناگوار اور تھکا دینے والے ماحول کو اپنی ذہنی گرفت میں لے آئیں جو شاعر کو اس دور کی جنت میں جانے کے لیے مجبور کر رہا ہے۔

جنگل میں اتوار

پھیلے پھیلے بکھرے بکھرے لیٹے لیٹے جنگل ہیں
گہرے گہرے ٹھہرے ٹھہرے سوئے سوئے سائے ہیں
رستے رستے بہتے بہتے چھوٹے چھوٹے چشمے ہیں
چکنے چکنے بھورے بھورے سوئے سوئے رستے ہیں
آدھے آدھے پورے پورے تیکھے تیکھے کانٹے ہیں
تپتے تپتے سہمے سہمے دبکے دبکے ذرّے ہیں
چلتے چلتے رکتے رکتے تکتے تکتے کیڑے ہیں
اونچے اونچے چھدرے چھدرے موٹے موٹے ٹہنے ہیں
نیلے نیلے پیلے پیلے لمبے لمبے طوطے ہیں
اڑتے اڑتے گاتے گاتے ننھے ننھے پنچھی ہیں
جاتی جاتی ہنستی ہنستی کنتی کنتی ندی ہے
نیچے نیچے پیارے پیارے نیارے نیارے پودے ہیں
پتلی پتلی چھوٹی چھوٹی لمبی لمبی شاخیں ہیں
ایسے ایسے ویسے ویسے کیسے کیسے پتے ہیں
سوکھے سوکھے پھیکے پھیکے دبلے دبلے ڈنٹھل ہیں

بکسے بکسے نکھرے نکھرے مہکے مہکے غنچے ہیں
بھینی بھینی میٹھی میٹھی اڑتی اڑتی خوشبو ہے

لکھتی لکھتی گھستی گھستی تھکتی تھکتی پنسل ہے
سنتی سنتی ہنستی ہنستی گرتی گرتی محفل ہے

— یوسف ظفر اور میراجی

اس نظم کے دو نمایاں پہلو ہیں۔ پہلا تفریحی پہلو، بڑے چھوٹے دونوں کے لیے، اور دوسرا تعلیمی پہلو، صرف چھوٹوں کے لیے۔ یعنی بچوں کے لیے یہ نظم نہ صرف عام دلچسپی کا باعث ہو سکتی ہے بلکہ ان کی لغت میں اضافے کا ذریعہ بھی بن سکتی ہے۔ لیکن ایک آدھ اور نقطۂ نظر سے بھی اس نظم کو دیکھا جاسکتا ہے۔ مصرعوں کے آخر میں آپ باقاعدہ قافیے اکثر موجود نہ پائیں گے۔ لیکن اس کمی کو مصرعوں کے شروع سے لے کر تقریباً آخر تک کے یکساں الفاظ نے پورا کر رکھا ہے، اور اس لیے یہ نظم قدامت پرست دماغ میں وہ ہماری قسم کا تاثر نہ پیدا کرے گی جو آزاد نظم کے مطالعے سے اسے محسوس ہو سکتا ہے۔ لیکن اس کے باوجود اگر ذہن کو نہایت احتیاط کے ساتھ مفہوم پر مرکوز نہ رکھا جائے تو خدشہ پیدا ہوتا ہے کہ نظم محض الفاظ کا مجموعہ ہی معلوم ہونے لگے، یعنی اس نظم اور دوسری کسی نظم میں ویسے ہی تاثر کا فرق محسوس ہو جیسے عام کتاب اور ڈکشنری میں ہوتا ہے۔ لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ نظم کے ہر مصرعے میں دائیں طرف سے یکساں قسم کے الفاظ (یا قوافی) کا استعمال کیا گیا ہے۔ اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ قدیم انداز میں قوافی کا استعمال جہاں شعر کی موسیقی کے سلسلے میں آخری اور فیصلہ کن حربہ نہیں وہاں مفہوم میں ایک یکسانی

اور مفہوم سے بریت بھی پیدا کرسکتا ہے۔

لیکن اس نظم کی یہ کیفیت نہیں بلکہ اس میں مفہوم باقاعدہ اور درست ہے، کیوں کہ سب سے پہلے ایک جنگل ہے جس میں سوئے سوئے سائے ہیں، رستے رستے چشمے ہیں، سونے سونے رستے ہیں، کانٹے، ذرے، کیڑے، ٹہنے، طوطے (دوسرے) پنچھی، ندی، پودے، شاخیں، پتے، ڈنٹھل اور پھر خوشبو ہے۔ جنگل کے یہ سب لوازم ایک خاص ترتیب سے پیش کیے گئے ہیں۔ پہلے جنگل — ایک محیط تصور۔ پھر نگاہ کو زمین کی طرف لے جاتے ہوے سائے، چشمے، رستے، کانٹے، ذرّے، کیڑے وغیرہ کا ذکر ہے۔ اب نظر اوپر کیجیے — ٹہنے، طوطے، پنچھی۔ اب پھر نیچے کی طرف دیکھیے — ندی، پودے۔

اب اوپر نیچے جہاں چاہے دیکھیے۔ شاخیں، پتے، ڈنٹھل، غنچے۔ اور اب کسی طرف نہ دیکھیے، آنکھیں بند کرلیجیے۔ لیکن قوتِ شامّہ پھر بھی آپ کو جنگل کا احساس دلائے گی، کیوں کہ جنگل میں ''بھینی بھینی، میٹھی میٹھی اڑتی اڑتی خوشبو ہے''۔ اور پھر یہ طلسم ٹوٹے گا، اور آپ دوستوں کی محفل میں بیٹھے اس نظم کے خوشگوار اثر کے ماتحت ہنس رہے ہوں گے۔

عنوان میں شاید ''جنگل میں منگل'' کی رعایت سے ''اتوار'' کی تبدیلی کی گئی ہے۔ یوں یہ نظم جنگل میں ایک پِک نِک بن گئی ہے۔

جوابِ تغافل

اس کو ہلکا سا ہے احساسِ جوانی کا سرور
ابھی چمکی نہیں نخوت، ابھی سوتا ہے غرور

ہے کلی غنچے کے مفہوم سے کچھ دور ابھی
جام صہباے جنوں سے نہیں معمور ابھی

گیسوے سادہ سے ہے دور تکلف کا خیال
کھل کے پھیلا نہیں زلفوں کی سیہ رات کا جال

نرم ہونٹوں کی لکیروں میں نہیں آگ ابھی
قدِ رعنا میں ہے بنتا ہوا اک راگ ابھی

چشم مے رنگ میں شامل نہیں سینے کی کھٹک
ناشناساے جنوں ہے ابھی سانسوں کی مہک

ابھی رفتار میں گرداب کا انداز نہیں
دل کی گہرائی کوئی شاملِ آواز نہیں

ساز کا برق فگن تار ہے خاموش ابھی
رو میں طوفانِ ترنم کے نہیں جوش ابھی

نقش فطرت کا ہے ابہام سے لبریز ابھی
سطح پر آئی نہیں موج جنوں خیز ابھی
سست رفتاریِ فطرت کا مداوا کر دوں
یعنی اس موج کو ہم فطرتِ دریا کر دوں
وقت سے پہلے اسے اس کی جوانی دے دوں
اس کے انفاس کو شعلے کی روانی دے دوں
اس کے اعضا میں جو طوفاں ہیں جگا دوں ان کو
تار احساس کے جتنے ہیں ہلا دوں ان کو
اپنے جلتے ہوے لب اس کے لبوں پر رکھ کر
اس کے خاموش خیالوں میں اٹھا دوں محشر
ڈال کر اپنی جنوں خیز نگاہیں اس پر
کھول دوں گرمیِ جذبات کی راہیں اس پر
سادہ پانی میں ملا کر ذرا تھوڑی سی شراب
دے ہی دوں فطرتِ بے حس کے تغافل کا جواب

— عبدالحمید عدم

شاعرو ڈیا پتی نے ایک گیت میں ایک ''ناہید'' کا ذکر یوں کیا ہے: ''بال پنا اور بھری جوانی، دونوں کا ہی سامنا/ سن لی اس نے میٹھی بانی، آئی من میں کامنا''۔ لیکن عدم اپنی اوپر کی نظم میں ایک ایسی ناہید کا ذکر کر رہا ہے جس نے ابھی میٹھی بانی نہیں سنی، جو ایک تصویر ہے پھیکے رنگوں کی،

ایک کپڑا ہے جو ریشمی نہیں، ایک کھانا ہے جو مرغن نہیں۔ اور شاعر اس ناہید کو دیکھ پاتا ہے۔ شاعر کی ذہنی نشو ونما کچھ عجیب انداز میں ہوئی ہے۔ اس سادہ منظر کو دیکھ کر اس کے دل میں ایک نہایت فطری خیال جاگ اٹھتا ہے۔ شاید اسے اپنی پختہ طبیعت اور خام کاری میں ایک بُعد محسوس ہوتا ہے، اور وہ اس دوری کو مٹانا چاہتا ہے، اپنے سے ہم آہنگ بنانا چاہتا ہے۔ نظم کا عنوان ''جوابِ تغافل'' ظاہر کر رہا ہے کہ شاید جب شاعر کی نگاہیں اس غنچۂ ناشگفتہ پر پڑیں اور اس کی نگاہوں سے ملیں تو اس نظر میں ایک بے گانگی تھی، دیکھے جانے کا احساس موجود نہ تھا۔ شاعر چاہتا تھا کہ جس طرح اس کی نظر یہ کہہ رہی تھی: ''میں تمھیں دیکھ رہا ہوں''، اسی طرح جوابی نگاہ یہ کہتی معلوم ہوتی: ''میں دیکھ رہی ہوں کہ تم مجھے دیکھ رہے ہو۔'' لیکن یہ بات نہ ہوئی۔ شاید شاعر کی خود بینی کو اس تغافل سے ٹھیس پہنچی اور وہ انتقام پر اتر آیا۔ اور ایک (کسی حد تک غیر فطری) حرکت کی طرف مائل ہوگیا۔ غیر فطری حرکت اس لیے کہ ''وقت سے پہلے اسے اس کی جوانی دے دوں۔'' شاعر کی حالت اس انسان کی سی ہوگئی جو ایک ٹھیری ہوئی جھیل میں کھڑا ہو اور سطحِ آب کی بے حسی سے الجھ کر ہاتھوں سے پانی کو اچھالنے لگے۔ اور یوں ''سست رفتاری فطرت کا مداوا'' کرنے لگے۔ اور ایک ''موج کو ہم فطرت دریا'' کرنا چاہے۔ شاعر انتقام پہ مائل ہے، وہ صورت حال پر ٹھنڈے دل سے غور نہیں کر رہا۔ اس کا ثبوت یہ بھی ہے کہ اس نے اپنی حرکت یا ارادے کے نتیجے کی طرف توجہ ہی نہیں کی، کہ اس صورت میں نہ صرف وہ حسن پیدا نہ ہو سکے گا جس کا شاعر جویا ہے بلکہ یہ پہلی تصویر بھی تخریب آلود ہو جائے گی۔

ایک ناہید اور ایک پختہ عورت کے باہمی تضاد میں جو باریک اختلافات ہوتے ہیں ان کا مطالعہ شاعر نے خوب کیا ہے۔ ''گیسوے سادہ سے ہے دور تکلف کا خیال۔'' یہ بات تو اس موضوع پر ہر کوئی کہہ لے گا، لیکن ''ابھی رفتار میں گرداب کا انداز نہیں'' اور ''دل کی گہرائی کوئی شاملِ آواز نہیں''، وہی شخص کہہ سکتا ہے جو صحیح معنوں میں دیکھنے والی آنکھیں اور سننے والے کان

رکھتا ہو۔ شاعر کی ذہانت اور طبیعت کی پختگی اور تجربہ کاری کا اظہار نظم میں جا بجا ہو رہا ہے اور بعض جگہ تو شاعرانہ استعارے بہت ہی صاف مادی اشارے کرتے محسوس ہوتے ہیں۔ ''ساز کا برق فگن تار ہے خاموش ابھی'' شاعر کہتا ہے لیکن یہ ''برق فگن تار'' ہوتا کیا ہے؟ اسے آپ سمجھیے۔ احساس کی شدت ایک لذت آلود ترجمانی کر رہی ہے۔ ''اپنے جلتے ہوئے لب اس کے لبوں پر رکھ کر'' — ''اس کے اعضا میں جو طوفاں ہیں جگا دوں ان کو'' — اور یہ شدت احساس شاعر میں ایک یقین محکم پیدا کر رہی ہے۔ اسے اپنے ارادے کی تکمیل پر اعتماد ہے۔

بیان کے لحاظ سے صرف اسی مصرعے کو دیکھیے: ''قدِ رعنا میں ہے بنتا ہوا اک راگ ابھی۔'' یوں محسوس ہوتا ہے گویا زمین سے کوئی فتنۂ محشر اٹھتا ہوا آسمان کی سمت چلا جا رہا ہے۔ باریک بینی دیکھیے: ''نرم ہونٹوں کی لکیروں میں نہیں آگ ابھی۔'' ہونٹوں کا کیا واضح تصور پیدا ہوتا ہے۔ تصویر کے تمام خطوط نظر آنے لگتے ہیں۔

تمام نظم میں خیال کا ایک فطری تسلسل بھی موجود ہے۔ شاعر دیکھتا ہے، بھڑکتا ہے، تصویر کے مختلف حصوں کا گہرا مطالعہ کرتا ہے اور اپنی خواہش کے خلاف جو رنگ اور خطوط اسے جس ترتیب میں دکھائی دیتے ہیں اسی ترتیب سے وہ نظم کے دوسرے حصے میں ان کا ذکر کرتا ہے۔

اس سے پہلے بھی میری نظر سے ایک ایسی نظم گذری ہے جس میں شاعر کو ایک ایسے ہی منظر سے تحریک ہوتی ہے۔ اور یہ نظم مولوی عظمت اللہ مرحوم کی ''بالی بیوی'' ہے۔ ''ابھی آنکھ ڈری سی ہے/ ابھی آگ دبی سی ہے/ ابھی آیا ہے مور ہی/ ابھی پھول ہیں پھل کہاں/ یہ کہتے ہیں طور ہی/ کہ ہے صبر کا پھل یہاں/ نہیں سانس میں گرمیاں/ نہیں باس میں مستیاں۔'' عظمت اللہ کی یہ نظم اور عدم کی موجودہ نظم دونوں ایک صحت مندانہ لذت کی حامل ہیں۔ ایسی صحت مندانہ لذت سنسکرت ادب میں ہر جگہ دکھائی دیتی ہے۔ اس لحاظ سے میں عدم کی نظم کا مسرت سے استقبال کرتا ہوں۔

چاندنی رات

یہ بار کہکشاں شاعر کے دل سے پیدا ہوتا ہے
یہ نورانی دھواں شاعر کے دل سے پیدا ہوتا ہے
یہ مرمر کا جہاں شاعر کے دل سے پیدا ہوتا ہے

فضا میں چاندنی کا نشہ ہے یا تاج نکھرا ہے
کہ ممتاز محل کے دل سے نور اٹھ اٹھ کے بکھرا ہے
فنِ شاہِ جہاں شاعر کے دل سے پیدا ہوتا ہے

ہیں تارے کچھ شرارے شعلۂ تخئیلِ شاعر کے
کہ پروانے منور ہو گئے قندیلِ شاعر کے
یہ راتوں کا سماں شاعر کے دل سے پیدا ہوتا ہے

— روشن دین تنویر

اس کائنات کے بنانے والے کو سب سے بڑا فن کار کہا گیا ہے، لیکن وہ سب سے بڑا شاعر بھی ہے۔ اس کی تخلیقات میں کہیں تو ایک باقاعدہ صنعت کار کے نمونے ہیں، کہیں شاعر کے تخیل کی طرح ہیولیٰ ہی ہیولیٰ ہے۔ کہیں ہیولیٰ اور باقاعدگی دونوں کچھ ایسے گھل مل گئے ہیں کہ — دن رات کی تقسیم میں رات کی کہکشاں ہی کو دیکھیے — لکھوکھا نورانی سالوں کے فاصلے پر یہ انجمستاں بکھرا پڑا ہے۔ سائنس دانوں کی دوربینیں ہمیں سجھاتی ہیں کہ ان کی اس پریشانی میں

کوئی ترتیب نہیں ہے، کوئی دور کوئی قریب، کوئی اوپر کوئی نیچے، کوئی دائیں کوئی بائیں، ہر جسم اپنی انفرادیت کو قائم رکھے ہوئے نورِ معکوس سے درخشاں ہے، لیکن ہمیں ایک باقاعدہ دودھیا ندی بہتی معلوم ہوتی ہے۔ آسمان کے سینے پر لہراتی نہ جانے کہاں سے چلی ہے اور کہاں جا کر ختم ہو جاتی ہے، یا شاید کہیں بھی جا کر ختم نہیں ہوتی۔ ایک انت ناگ ہے جو ہر رات ڈس گھولتا ہے۔ ہر رات اپنی تابناک لہروں کے کف سے آسمان کے قعرِ تاریک کو نورانی بنا دیتا ہے اور کسی رات، کہیں، جب کوئی شاعر اسے دو چار لمحوں کے لیے غور سے دیکھتا ہے تو سوچتا ہے کہ یہ ''مارِ کہکشاں'' اس کے اپنے ہی دماغ کی تخلیق ہے۔

لیکن اس نظم میں تو شاعر تاج محل کا تذکرہ بھی کر رہا ہے۔ دیکھیے، ٹھہریے، شاید اس نظم کا قصہ یوں ہو: آگرہ کے سفر میں تاج بھی دیکھا، لیکن وہیں کے ایک دوست نے کہا کہ رات کو جانا بہتر ہوگا۔ رات کو گئے، اور رات بھی چاندنی۔ دیر تک گھومتے پھرتے رہے۔ آدھی رات آن پہنچی۔ لوٹتے ہوئے دروازے پر جی چاہا کہ جذبۂ محبت کی اس لافانی یادگار پر ایک نگاہِ آخری ڈالتے جائیے۔ چلتے چلتے چاروں دوست کھڑے ہو گئے۔ معلوم نہیں وقت کی بات تھی کہ رات کا جادو یا کوئی اور پراسرار طاقت جس نے چاروں کو کچھ دیر کے لیے خاموش کر دیا۔ تنویر کی نگاہ گنبد سے ہوتی ہوئی آسمان پر جا پہنچی۔ کہکشاں پوری آب و تاب سے چمک رہی تھی۔ نگاہیں وہاں پہنچ کر جیسے جم کر رہ گئیں — خاموشی، سکوت — اور پھر ایک لمحے کے بعد اسی نے خاموشی کو توڑا: ''یہ مارِ کہکشاں شاعر کے دل سے پیدا ہوتا ہے'' — اور یونہی باقی نظم۔ اس کی داد کیا دی جاتی۔ سب چپ تھے اور میں بھی صرف اتنا ہی کہہ سکا: ''یہ اندازِ بیاں شاعر کے دل سے پیدا ہوتا ہے۔''

لیکن اگر نظم کا قصہ یوں ہے تو نظم کی تحریک کا سبب کہکشاں ہے یا تاج محل؟ نہ کہکشاں نہ تاج محل۔ نظم کا موضوع تو عنوان سے ظاہر ہے: ''چاندنی رات''۔ پھر یہ تاج محل ایک غیر متعلق تان کی طرح نغمے میں کیوں کر آن موجود ہوا؟ دیکھیے، غیر متعلق نہیں ہے، ایک اور زاویے سے

چلیے ۔ کہیں چاندنی رات میں ایک شاعر کھڑا کہکشاں کو دیکھ رہا ہے۔ کہکشاں اسے آسمان کے سینے پر ایک سفید سانپ کی طرح لہراتی بل کھاتی محسوس ہوتی ہے۔ لیکن وہ تو کہکشاں ہے، سانپ نہیں ہے؛ سانپ کا تصور شاعر کے ذہن کی تخلیق ہے۔ کہکشاں کا بنانے والا کوئی اور ہے، مارِ کہکشاں کو شاعر نے جنم دیا ہے۔ اسی لیے وہ سوچتا ہے کہ ''یہ مارِ کہکشاں شاعر کے دل سے پیدا ہوتا ہے''۔ مارِ کہکشاں دھویں کی مانند لہراتا ہوا۔ چناں چہ ''یہ نورانی دھواں شاعر کے دل سے پیدا ہوتا ہے۔'' یہ دھواں ارضی نہیں، کسی اور بستی کا ہے، کسی اور جہان کا، جہاں ہر چیز سنگِ مرمر کی طرح ہے، سنگِ مرمر کے رنگ کی، اور ''یہ مرمر کا جہاں شاعر کے دل سے پیدا ہوتا ہے''۔ اب دو لفظ قابلِ غور ہیں: مرمر اور جہاں۔ سنگِ مرمر سے تاج محل شاہ جہاں نے بنوایا تھا، اس لیے تلازمِ خیال کے ذریعے سے اگلے بند میں شاعر سوچتا ہے: ''فضا میں چاندنی کا نشہ ہے یا تاج نکھرا ہے۔'' اور چوں کہ مارِ کہکشاں کی تخلیق شاعر نے کی اور تاج کی تخلیق ایک ایسے بادشاہ نے جو اپنے تخیل کے لحاظ سے شاعر ہی تھا اس لیے اس نظم کا شاعر اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ ''فن شاہ جہاں شاعر کے دل سے پیدا ہوتا ہے۔'' بلکہ ہر شے، ہر چیز بلکہ یہ تارے بھی شعلۂ تخیل شاعر کے شرارے ہیں۔ یہاں تک کہ رات کا یہ سماں جو اس وقت قائم ہو گیا یہ بھی شاعر کے دل سے پیدا ہو گیا۔ کیوں کہ اس وقت حقیقتاً کوئی شے موجود نہیں۔ نہ تاج ہے نہ کہکشاں، بلکہ صرف رات ہے، چاندنی رات۔

حسنِ آوارہ

اڑ رہی ہے تیتری یا ہوائے دلبری
نازک و نحیف سی نوبر و لطیف سی
گھر نہ بار ہے کوئی اور نہ اپنی شے کوئی
بس جدھر نکل گئی، نکل گئی
اڑ رہی ہے اڑ رہی ہے تیتری

سرخوشی کو چھوڑک ر زندگی کے موڑ پر
باغ و راغ کاٹتی آب جو کو چاٹتی
بوئے گل سے جھومتی خاروخس کو چومتی
جس طرح بھی جی سکے، ہے جی رہی
اڑ رہی ہے، اڑ رہی ہے تیتری

ایک بے دماغ نے کہنہ سال زاغ نے
زورِ حرص و آز میں شور برگ و ساز میں
اس کو جب مسل دیا دلکشی کا پھل دیا
آہ بھی نہ بدنصیب کر سکی
اڑ رہی ہے، اڑ رہی ہے تیتری

اب وہ کس لیے مرے	شہد جمع کیوں کرے
سونگھتی ہے پھول کو	زرنگار پھول کو
پھر اسے لتاڑ کر	بال و پر کو جھاڑ کر

ڈھونڈھتی ہے مسکرا کے اور ہی
اڑ رہی ہے، اڑ رہی ہے تیتری

— قیوم نظر

انسان میں آغاز ہی سے اپنے خیالات کو تشبیہ اور استعارے کی صورت میں ڈھالنے کا رجحان رہا ہے، اور اسی رجحان کو اس کا حافظہ اور تجربہ اور بھی پختہ بناتا رہا ہے۔ اسی لیے انسانی ذہن اب بھی کچھ اس انداز کے عمل کی طرف مائل ہے کہ پھیلے ہوئے کھیت کو دیکھ کر اسے بچھا ہوا بستر یاد آ سکتا ہے۔ سوکھا ہوا پیڑ اس کے دل میں بڑھاپے کا خیال لا سکتا ہے۔ دھرتی کے سینے میں گڑا ہوا، کھڑا ہوا مینار... اور رفتہ رفتہ یہ مشابہت، یہ مماثلت اس کے تخیل میں اصل کی جگہ لے لیتی ہے۔ اور یاد مانوس ہونے کے بعد تشبیہ کو استعارہ بنا دیتی ہے۔ یہ تو تھی انسان کی بات، لیکن شاعر ان رجحانات کا اور بھی زیادہ معمول ہے۔ وہ اگر کسی اڑتی ہوئی تیتری کو دیکھ لے تو اس کے دل میں کسی متلون مزاج عورت کی یاد جاگ اٹھتی ہے، جو شوخ ہو، چنچل، ہرجائی، جسے ایک جگہ قرار ہی نہ آ سکے۔ اور اگر شاعر کچھ دیر تک اس تیتری کو دیکھتا رہے یا اس کی حیثیت پر غور کرنے لگے تو ساتھ ہی ساتھ اس کے ذہنی پس منظر میں اس عورت کا تصور بھی متحرک رہتا ہے، اور رفتہ رفتہ کئی اور ملتی جلتی باتیں بھی نکل آتی ہیں۔ تیتری کو دیکھ کر پہلے اس کی دلکشی، اس کے حسن کا خیال آتا ہے، پھر اس کے اضطراب، اس کی ہرجائیت کا۔ یوں شاعر کا موضوع ''حسنِ آوارہ'' بن جاتا ہے

اور پھر استعارہ مکمل صورت میں ایک نظم کی تخلیق کا باعث بنتا ہے، لیکن اس نظم میں تیتری اور حسنِ آوارہ کا استعارہ ہی ایک دلکش نکتہ نہیں ہے۔ چار بند کی اس چھوٹی سی نظم میں دنیا کے قدیم ترین پیشے کی ایک فن کار کی مکمل سوانح عمری ہمیں یہاں نظر آتی ہے، جس کے بنیادی کردار ایک تیتری اور ایک بوڑھے کوے کی صورت میں موجود ہیں — ایک فاحشہ عورت اور ایک عیاش مرد۔ دونوں انسان ہیں، لیکن ان کے احساس و جذبات بے حد مختلف۔ دونوں خود غرض ہیں، دونوں کو اپنی اپنی دھن ہے اور وہ یوں ''ہم نوع'' نہیں ہیں۔ شاید اسی لیے استعارے میں دونوں کا بھیس نوعی لحاظ سے مختلف ہے۔

نظم میں الفاظ اور بعض دوسری بیانیہ باتیں واقعے یا سانحے کے ناگوار پہلو کو کسی حد تک چھپائے ہوئے ہیں۔ سانحہ گھناؤنا ہے، لیکن الفاظ نرم و نازک، یا کم سے کم مفہوم کے لحاظ سے ان کے تصورات اور متعلقات ناپسندیدہ نہیں ہیں۔ یہ بھی وہی کرداروں سے ملتا جلتا تضاد ہے، لیکن تضاد سے زیادہ حقیقت بھی، کیوں کہ ہر روز، ہر لمحے ہماری نگاہوں میں ایسی باتیں آتی ہیں لیکن ہمیں غیر مانوس، ناپسندیدہ، ناگوار نہیں محسوس ہوتیں۔ ہمارے لیے وہ روز مرہ کی چیزیں ہیں۔

ہر بند میں پہلے چھ مصرعے چھوٹے ہیں، آخری دو لمبے۔ پہلے دو مصرعوں سے ایک پھسلتی ہوئی، سرسراتی ہوئی کیفیت پیدا ہوتی ہے، ایک تیزی سی، ایک دو لمحوں کی بات — اور کون نہیں جانتا کہ حسن آوارہ اور کہنہ سال زاغ کی زندگی میں ایسے واقعات بھی ایک دو لمحوں کی ہی بات ہوا کرتے ہیں، ایک سرسراتی ہوئی، پھسلتی ہوئی کیفیت۔ آخری دو مصرعوں کی لمبان پہلے چھ مصرعوں سے مل کر، ایک تکان کا اثر پیدا کرتی ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسی زندگی میں رات کے معاملے کے بعد رات کا نتیجہ دن کو تکان ہی کی صورت میں نمایاں ہوتا ہے۔ ایک بات اور — یہ تیتری باغ و راغ کاٹتی اور آب جو کو چاٹتی ہے، گویا لائسنس دار نہیں ہے، شہر کی پُر رونق سڑکوں یا قیصر باغ، لارنس باغ، چورنگی، اپالو، چوپاٹی اور گیسٹن ییسٹن روڈ وغیرہ کے مقامات پر اکثر دکھائی دیتی ہے۔

خاکے

فسردہ شام کی تنہائی پھیلتی ہی گئی
بکھر بکھر کے بڑھاتی ہوئی سکوں کے ہاتھ
چمکتے چاند کا گلدان تھا کنارے پر
سفید پھول کی گردن جھکی جھکی ہی رہی
سکوت ریشمی پردوں کی نرم لہروں کو
تھپک تھپک کے سلاتا رہا، سلاتا رہا
کھڑی ہوئی وہ دریچے کے پاس دیکھتی تھی
بروے آب افق، تیرتی ابابیلیں
میں اس کے پاس کھڑا اپنے دل میں سوچتا تھا
”مرے قریب مگر پھر بھی کتنی دور ہے تو
کمر کا خط مرے بازو کو اک بلاوا ہے
جوان، گرم، تنومند ہاتھ بڑھ کے ذرا
خم کمر سے جو چھونے لگا تو کیا ہوگا؟“
کھنچے رہے مگر احساس کے ستار کے تار

اور ان کی گود میں، خاموش، درد کا مارا
اداس گیت محبت کا تھرتھراتا رہا

(۲)

فسردہ شام کی تنہائی پھیلتی ہی گئی
بکھر بکھر کے بڑھاتی ہوئی سکوں کے ہاتھ
میں اس کے پاس کھڑا تھا، مگر وہ تنہا تھی
پھر انتظار تھا کس کا اگر وہ تنہا تھی؟
افق پہ ابر کے ٹکڑے تھے سرد آئینے
انھی پہ اس کی نظر تلخ انجماد بنی
جھلک رہا تھا بھیانک، مہیب، تیرہ و تار
جہاں کے مذہب و رسم و رواج کا اک بھوت
جو بار بار لپکتا تھا، دانت پیتا تھا
وہ ڈرگئی، وہ تو عورت تھی، اس نے کچھ نہ کہا
پرے، کھجور کے اوپر، خموش، گول سا چاند
ابھر رہا تھا، ابھرتا رہا، ابھرتا رہا

(۳)

مری تڑپتی ہوئی روح پھڑپھڑاتی ہے
نحیف، زیست سے عاری ہے، پر بھی ٹوٹے ہوئے

مگر یہ رینگتے لمحوں کی چیونٹیاں چپ چاپ
لپٹ لپٹ کے اسے بار بار چوستی ہیں

(۴)

برہنہ جسم ہے اور اجنبی فضا، بستر
خزاں میں فرشِ گلستاں کا ایک آئینہ
''ذرا نظر تو اٹھاؤ''، نگاہیں ملتی ہیں
''بکھیر بھی دو حسیں بال''، لو، بکھرتے ہیں
''لپٹنے بھی دو مجھے''، میں لپٹتا جاتا ہوں
کوئی بھی روک نہیں ہے، کوئی بھی روک نہیں
فسردہ رات کی تنہائی اب سمٹتی ہے
سمٹ سمٹ کے سکڑتی ہوئی، سکڑتی ہوئی
یہ مجھ سے کہتی ہوئی: کل یہاں نہ آئیں گے

— وشوامتر عادل

اس نظم کے چار حصے ہیں، چار خاکے۔ لیکن قاری کا تصور جب اِن خاکوں میں اپنے تخیل کی مدد سے رنگ بھرلے تو صرف دو حصے رہ جاتے ہیں: ایک پہلا حصہ جس میں ایک نوجوان عورت ہے اور ایک نوجوان مرد، دونوں ایک دوسرے کی طرف مائل — ایسے رومانی ماحول میں ان کی یکجائی اور پھر خاموشی اس کا ثبوت ہے۔ لیکن دونوں کی رضامندی تکمیل محبت کی لمحوں کو قریب نہیں لاسکتی، کیوں کہ رضامندی کے مقابل میں قاضی کا خیال آتا ہے جو مذہب و رسم ورواج کا

بھوت بن کر بار بار لپکتا ہے، ان دو نوجوان دلوں پر دانت پیستا ہے، کہ اگر یوں کیا تو یوں ہوگا۔ چناں چہ وہ دونوں ڈر جاتے ہیں۔ بہتی ہوئی زندگی انھیں ایک دوسرے سے دور لے جاتی ہے۔ اس دوری کا احساس ہمیں نظم کے دوسرے حصے کے آغاز میں ہوتا ہے۔ جب ہیرو کی ''تڑپتی ہوئی روح'' پھڑ پھڑاتی ہے۔ اور ''رینگتے لمحوں کی چیونٹیاں'' اسے پشیمانی کا احساس دلاتی ہیں کہ اے بزدل، ناکام، مجرّد، تنہا! تو نے موقعے سے فائدہ نہ اٹھایا۔ اور وقت کے اس طعن سے، اس استہزا سے نوجوان کی خودکامی بھڑک اٹھتی ہے۔ وہ گویا طیش کھا کر اٹھتا ہے۔ اگر اس عورت سے، اگر ایک عورت سے تشنگی ہی ملی تو کیا ہوا۔ دنیا میں لوگوں نے ایسی جگہیں بھی بنا رکھی ہیں جہاں ہر عورت میں ایک ہی عورت ہے، اور ایسی ہی ایک عورت کے پاس وہ جا پہنچتا ہے۔ لیکن کہانی کے اس حصے میں ملنے والے یہ دونوں کردار ایک دوسرے سے بے حد مختلف ہیں۔ دونوں میں بُعد المشرقین ہے۔ یہ عورت اس نوجوان کے نسائی آدرش کی تسکین نہیں کر سکتی۔ اس نوجوان کا نسائی آدرش تو رضامندی اور رغبت کے باوجود اس سے پاس ہو کر بھی دور ہی رہا، اور یہ عورت بغیر رغبت اور نفسی رضامندی کے اس سے قریب ہو رہی ہے، اس کے ہر جنسی اشارے کی تعمیل کر رہی ہے۔ یہ عورت اسے تسکین نہیں دے سکتی۔ یہ اپنی موجودگی کے ہر لمحے سے اسی پہلی عورت کی یاد دلاتی ہے۔ اسی لیے رات اب بھی فسردہ ہے، رات کی تنہائی اب سمٹ سمٹ کے سکڑتے ہوئے یہ کہتی ہے کہ یہاں بھی تسکین نہ ملی، یہاں نہ آئیں گے۔

یہ تو ہوا قصہ، اب ذرا فنی پہلو کی طرف آیئے۔ اس نظم میں پس منظر محض ایک دلکشی یا زینت کے لیے نہیں ہے، بلکہ اپنی اشارتی کیفیات کے باعث نظم کا لازمی فن کارانہ جزو ہے۔

خودکشی

کر چکا ہوں آج عزمِ آخری
شام تک ہر روز کر دیتا تھا میں
چاٹ کر دیوار کو نوکِ زباں سے ناتواں
صبح ہونے تک وہ ہو جاتی تھی دوبارہ بلند
رات کو جب گھر کا رخ کرتا تھا میں
تیرگی کو دیکھتا تھا سرنگوں
منہ بسورے، رہگذاروں سے لپٹتے، سوگوار
گھر پہنچتا تھا میں انسانوں سے اکتایا ہوا

میرا عزمِ آخری یہ ہے کہ میں
کود جاؤں ساتویں منزل سے بھی
آج میں نے پالیا ہے زندگی کو بے نقاب
آتا جاتا ہوں بڑی مدت سے میں
ایک عشوہ ساز و ہرزہ کار محبوبہ کے پاس
اس کے تختِ خواب کے نیچے مگر

Scanned with CamScanner

آج میں نے دیکھ پایا ہے لہو
تازہ و رخشاں لہو!
بوے مے میں بوے خوں الجھی ہوئی
وہ ابھی تک خواب گہ میں لوٹ کر آئی نہیں
اور میں کر بھی چکا ہوں اپنا عزمِ آخری
جی میں آتا ہے لگا دوں ایک بے باکانہ جست
اس دریچے میں سے جو
جھانکتا ہے ساتویں منزل سے کوو بام کو!
شام تک ہر روز کر دیتا تھا میں
چاٹ کر دیوار کو نوکِ زباں سے ناتواں
صبح ہونے تک یہ ہو جاتی تھی دوبارہ بلند
آج تو آخر ہم آغوش زمیں ہو جائے گی!

— ن م راشد

پہلی اردو شاعری میں کردار نگاری مثنوی، مرثیے اور ہجو تک محدود تھی۔ غزل کے کردار مثلاً عاشقِ زار، محبوبِ جفا کار، رقیب نا ہنجار، واعظِ ریا کار یا زاہدِ شب زندہ دار اپنے آپ میں زندگی کا چلتا پھرتا عکس نہیں رکھتے تھے۔ یہ سب کردار محض محدود، مخصوص رجحانات کے مجبور تھے، جن سے ایک معین موقعے پر معین چلن ہی کی توقع کی جا سکتی تھی، گویا یہ مشینیں تھیں، بلکہ ریل کے انجن تھے جو شاعرانہ محکمے کی ساختہ پٹڑیوں پر ہی چل سکتے تھے۔ اپنے آپ میں آ کر کسی نئی ڈگر پر چلنا ان

کے بس کی بات نہ تھی۔ لیکن نئی شاعری میں جب شاعروں کو غزل کی یک رنگ ہیئت سے چھٹکارا نصیب ہوا اور وہ اس تنگنائے سے ہٹ کر بہنے لگے تو جہاں ان کی اپنی انفرادیت نے نت نئے رنگ نمایاں کرنے شروع کیے وہاں شعر میں شخصیت اور کردار کے نئے امکانات بھی پیدا ہو گئے۔ آج اردو کے نوجوان شعرا کے کلام میں جہاں ان کی اپنی انفرادیت کے مختلف رنگ موجود ہیں وہاں ان کے اپنے کیے ہوئے مطالعے بھی کردار کے تنوع میں اضافہ کرر ہے ہیں۔ راشد کی اس نظم کو بھی اسی نقطۂ نظر سے دیکھیے۔

راشد کی نظموں میں یہ بات اکثر موجود ہے کہ وہ ایک جھجکتے ہوئے، تھکے ماندے انسان کا تصور پیش کرتا ہے جس کے ذہن پر تہذیب وتمدن کی الجھنوں کا اثر ذرا حد سے زیادہ ہوا ہو، جو کسی بات سے جی بھر کر پورے صفحے پر لطف اندوز نہ ہوسکتا ہو، ایک نقطے سے ہٹ کر دوسرے نقطے تک جاتا ہو اور پھر دوسرے سے تیسرے تک۔ اس نظم کا انسان بھی کچھ اسی وقت کا انسان ہے۔ اس میں ایک ایسے آدمی کے خیالات کا عکس ہے جو یکساں بہاؤ اور بیزار کن کیفیت میں شب و روز گرفتار ہے۔ ہر روز اپنے زعم میں یہ سمجھ کر دفتر یا دکان سے اٹھتا ہے یا اپنے ہل کو خیر باد کہتا ہے کہ شاید کل اس زندگی کی ہم آہنگی میں کوئی کمی واقع ہو جائے، لیکن دوسرے دن وہی دفتر کی فائلیں، وہی سودے اور گاہک اور ناپ تول، وہی ہل اور وہی کھیتی باڑی۔ آخر وہ زندگی کی عشوہ کار محبوبہ کے قدموں میں تازہ اور چمکتا ہوا لہو دیکھ پاتا ہے۔ مسرتوں میں غم کی آمیزش کا دفعتاً احساس کر لیتا ہے۔ چناں چہ عزم کرتا ہے، آخری عزم، کہ مسرتوں اور امیدوں کی انتہائی بلندیوں سے کود جائے تا کہ زندگی کے حجابِ اکبر سے ہمیشہ کے لیے نجات پالے۔

یہ اس نظم کے ہیرو کا عمومی کردار ہے۔ لیکن تخصیص کے نقطۂ نظر سے ہم پوچھتے ہیں کہ یہ ہیرو کون ہے؟ کسان، بنیا یا صرف ایک کلرک؟ نظم کا صرف ایک مصرع جواب دیتا ہے: وہ ہیرو ایک کلرک ہے۔ ''شام تک ہر روز کر دیتا تھا میں/ چاٹ کر دیوار کو نوکِ زباں سے ناتواں'' اور ''صبح

ہونے تک وہ ہو جاتی تھی دوبارہ بلند''۔ دفتر میں میز پر بیٹھے ہوئے کلرک کے سامنے فائلوں کا انبار لگا رہتا ہے، انگشت کو تر کر کے ان کے صفحے پلٹتے اور ان صفحوں کے سیاہ و سفید میں تبدیلی کرتے ہی اس کا دن تمام ہوتا ہے۔ شام تک وہ میز کے انبار کو گھٹانے کی کوشش میں لگا رہتا ہے۔ ہر چیز سے بیگانہ، ایک مشین۔ شام کو گھر لوٹتے ہوئے اسے اپنے آپ کا احساس ہوتا ہے، وہ بھی بالواسطہ، کیوں کہ جس سرنگوں اور سوگوار تیرگی کو وہ منھ بسورے، راہگذاروں سے لپٹتے دیکھتا ہے وہ اس کی اپنی ہی ذات کا ایک عکس ہے، جسے دوسرے روز دفتر میں پہنچ کر پھر یہی دیکھنا ہے کہ میز پر فائلوں کی دیوار دوبارہ بلند دکھائی دے رہی ہے۔

لیکن یہ گذرے ہوئے دنوں کی بات ہے۔ آج اس کلرک نے ایک ارادہ باندھا ہے۔ آج اس نے محسوس کیا ہے کہ جس عشوہ ساز و ہرزہ کار محبوبہ (زندگی! کلرکی کی زندگی!) کے پاس وہ اتنی مدت سے آتا جاتا ہے، اس کے تختِ خواب کے نیچے تو تازہ و رخشاں لہو دکھائی دے رہا ہے۔ اس لیے اب وقت آن پہنچا ہے کہ وہ اس سے رہائی حاصل کر لے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ عزم آخری کر چکا ہے۔

اس نظم کے استعاروں پر بھی ذرا غور کیجیے۔ دیوار تو ظاہر ہو چکا کہ فائلوں کا انبار ہے۔ ''کود جاؤں ساتویں منزل سے بھی۔'' ساتویں منزل سے کیا مراد ہے؟ کیا یہ دفتر کی عمارت ہے جس کی ساتویں منزل میں یہ کلرک رکام کرتا ہے؟ ایک شک گذرتا ہے کہ یہ منزلیں عمارت کی نہیں، اس کلرک کے دورانِ ملازمت کی منزلیں ہیں۔ ''میرا عزمِ آخری یہ ہے کہ میں/ کود جاؤں ساتویں منزل سے بھی''۔ یہاں لفظ ''بھی'' سے اس شک کا سراغ ملتا ہے یعنی یہاں پہنچ کر شاعر یا وہ کلرک یہ دیکھتے ہوئے بھی عزم آخری کر لیتا ہے کہ سات سال کی محنت اور دنیوی ترقی کو چھوڑ دے۔ اس صورت میں خودکشی محض ملازمت سے استعفیٰ بن جاتی ہے۔ لیکن پھر ''خودکشی'' عنوان کیوں؟ ملازمت سے استعفیٰ بھی تو ایک طرح کی خودکشی ہے، اقتصادی خودکشی۔

ایک اور بات، تازہ ورخشاں لہو۔ یہ لہو کس کا ہے؟ زندگی کی محبوبہ کا! یا اس کلرک کا؟ اصل میں یہ خون ہر نوگرفتار کلرک کا ہے، اسی لیے تازہ ورخشاں ہے۔ آخر میں شاعر سمجھتا ہے کہ اگر ساتویں منزل سے وہ اس محبوبہ کے تعلق کو توڑ دے تو فائلوں کی دیوار ''ہم آغوش زمیں'' ہو جائے گی۔ یعنی کلرکی ختم ہو جائے گی۔ کس کی کلرکی؟ اس نظم کے ہیرو کی نہیں بلکہ کلرکی بنفسہٖ، کیوں کہ وہ جس انداز سے بوسے کا دھوکا دے کر اس میں ہر نوگرفتار کے تازہ ورخشاں لہو کی بو ملا دیتی ہے، آسودگی اور خوشحالی کے خواب دکھا کر ایک اچھے بھلے انسان کو بے جان مشین بنا دیتی ہے، اس کا احساس نہ صرف اس نظم کے کلرک کو ہو چکا ہے بلکہ دنیا بھر کے کلرکوں کو ہو چکا ہے۔ گویا یہ نظم کلرکی سسٹم کی مخالفت کرتی ہے، اور اس میں شاعر کی فن کارانہ ذہانت کے خارجی بیان کو داخلی انداز میں سمویا ہے۔

خیالاتِ پریشاں

دیوداروں کے ترش رو پتے جھڑ کے پیوند خاک ہو بھی چکے
جھیل کی لٹ چکی ہے شادابی کب سے میداں میں پہنچی مرغابی
ہر طرف نرم برف جمنے لگی سر برآوردہ ندی تھمنے لگی
چیختی ہے ہوا گذرتے ہوئے
کوہساروں کے پار اترتے ہوئے

میں ہوں اور اک بسیط تنہائی بے کراں، لامحیط تنہائی
راہ بھولا ہوا ہوں منزل کی کیا کہوں، کیا ہے کیفیت دل کی
اشک آنکھوں سے بہتے جاتے ہیں کتنے افسانے کہتے جاتے ہیں
سانس رکتا ہے لڑکھڑاتا ہوں
ذرے ذرے سے خوف کھاتا ہوں

ایک شفاف ٹکڑا بادل کا یا کوئی پرزہ نوری آنچل کا
دور افق کے قریب لہرایا آرزوؤں نے دام پھیلایا
میں نے چاہا کہ اپنی بات کہوں ہو سکے گر تو اس کے ساتھ چلوں
میری رفتار برق وار نہ تھی
اور اسے تابِ انتظار نہ تھی

برف کے اک وسیع میداں پر اب کھڑا ہوں شکستہ حال و جگر
راستہ ہے نہ رہنما کوئی میرے پہلو سے گم ہے سایہ بھی
شام کی زردی آئی جاتی ہے مردنی بن کے چھائی جاتی ہے
دم بخود ہے ہوا سرکتی ہوئی
روح ہے یا بہارِ رفتہ کی

— قیوم نظر

آریہ جب پہلے پہل ہندوستان میں پہنچے تو انھیں دو چیزوں سے سابقہ پڑا: جنگل اور جنگلی۔ جنگلیوں کو تو انھوں نے مار بھگایا، اور وہ ملک کے دور افتادہ حصوں میں پہنچے، لیکن جنگل کے جادو سے بچ نکلنا ان کے بس کی بات نہ تھی۔ چناں چہ نہ صرف ان کی تہذیب کا گہوارہ جنگل ہی بنے، بلکہ ان کے تمام بنیادی خیالات کی نشو و نما جنگلوں کی تنہائی اور گہرائی میں ہوئی۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے خیالات میں کسی جنگل کے اتھاہ ساگر کے ایسا عمق پایا جاتا ہے۔ رفتہ رفتہ زندگی کا ڈھب بدلا، گاؤں بنے۔ انھی گاؤوں میں سے کچھ بڑھ کر قصبے بنے۔ قصبے پھلے پھولے اور شہروں کے آثار نظر آنے لگے، اور پھر تہذیب کی ترقی کے ساتھ ساتھ ہندوستان کے یہ دور دراز سے آئے ہوئے باشندے مناظرِ فطرت سے دور ہوتے گئے، لیکن نسلی تجربے کے لحاظ سے اب بھی وہ تاثرات جو انھیں جنگلوں میں حاصل ہوئے ان کے نفسِ لاشعور میں موجود ہیں، اور اکثر یہ نسلی تجربات ادب کے ذریعے سے ظاہر ہوتے ہیں۔ قیوم نظر کی یہ نظم شاید ایک ایسا ہی نسلی تجربہ ہے۔ اس میں جنگل کا بیان جس انداز سے کیا گیا ہے اس سے یوں محسوس ہوتا ہے گویا شہر، شہری اور شہریت کوئی چیز ہی نہیں۔ آبادیاں عنقا کی حیثیت رکھتی ہیں۔

آریاؤں کو جنگل کے مختلف جلووں میں جو ہم آہنگی انسانی احساسات سے محسوس ہوئی ہو گی اس کا عکس بھی اس نظم میں موجود ہے۔ بظاہر اس میں ہر مظہر فطرت محض بیانیہ معلوم ہوتا ہے، لیکن ہر خارجی چیز کی کچھ نہ کچھ داخلی اہمیت بھی ہے۔ ''بادل کا شفاف ٹکڑا'' صرف بادل کا ٹکڑا ہی نہیں ہے، اور یہی حال غیر شاداب جھیل، چیختے ہوئے گذرتی ہوئی ہوا (آخر میں سرکتی ہوئی دم بخود ہوا) سر برآوردہ ندی، میدان میں پہنچی ہوئی مرغابی، دیودار اور ترش رو پتوں کا ہے۔ یہ سب کسی ناٹک کے کردار ہیں۔ اور ان کے ساتھ، خوف دلاتے ہوئے ذرّے، شام کی زردی، نرم برف اور بسیط تنہائی، یہ سب کچھ ان کرداروں کے (یا شاعر کے) دل کی کیفیت کی ترجمانی کو موجود ہیں۔

اردو کے جدید شعرا میں بہت کم شاعر ایسے ہیں جو اپنی نظموں میں ایک گہری فضا کی تخلیق کی طرف توجہ دیتے ہیں۔ اس نظم میں جو اس کی اپنی ایک مستقل کیفیت یا فضا تیار ہو جاتی ہے وہ بھی غور کے لائق ہے۔ وہی فضا ہمیں فن کار کی دل کی کیفیت کا صحیح احساس دلاتی ہے۔

داشتہ

میں ترے خندۂ بے باک سے پہچان گیا
کہ تری روح کو کھاتا سا چلا جاتا ہے
کھوکھلا کرتا چلا جاتا ہے کوئی الم زہرہ گداز؛
میں تو اس پہلی ملاقات میں یہ جان گیا

آج یہ دیکھ کے حیرت نہ ہوئی
کہ تری آنکھوں سے چپ چاپ برسنے لگے اشکوں کے سحاب
اس پہ حیرت تو نہیں تھی، لیکن
کسی ویرانے میں سمٹے ہوئے خوابیدہ پرندے کی طرح
ایک مبہم سا خیال
دفعتاً ذہن کے گوشے میں ہوا بال فشاں
کہ تجھے میری تمنا تو نہیں ہو سکتی
آج لیکن مری بانہوں کے سہارے کی تمنا ہے ضرور
یہ ترے گریۂ نمناک سے میں جان گیا

تجھ سے وابستگیِ شوق بھی ہے
ہو چکی سینے میں بیدار وہ دل سوزی بھی
مجھ سے مہجورِ ازل جس پہ ہیں مجبورِ ازل!
نفسِ خود بیں کی تسلی کے لیے
وہ سہارا بھی تجھے دینے پہ آمادہ ہوں
تجھے اندوہ کی دلدل سے جو آزاد کرے
کوئی اندیشہ اگر ہے تو یہی
تیرے ان اشکوں میں اک لمحے کی نومیدی کا پرتو ہو کہیں
اور جب وقت کی امواج کو ساحل مل جائے
یہ سہارا تری رسوائی کا اک اور بہانہ بن جائے
جس طرح شہر کا وہ سب سے بڑا مردِ لئیم
جسم کی مزدِ شبانہ دے کر
بن کے رازق، تری تذلیل کیے جاتا ہے
میں بھی باہوں کا سہارا دے کر
تری آئندہ کی توہین کا مجرم بن جاؤں

— ن م راشد

مشرق میں اَن گنت سالوں کے دباؤ سے مسلا ہوا بوسیدہ خیال عورت کے بارے میں یہ ہے کہ عورت فطرتاً بری ہے۔ اور مشرق ہی پر کیا منحصر ہے، مغرب میں بھی اس وقت تک جب کہ

عورت نے اپنی نسائی طاقتوں سے قطع نظر اپنی قوتِ ارادی اور اپنی پیہم تگ و دو سے یہ ثابت نہ کر دیا کہ عورت بھی جسمانی اختلاف کے علاوہ مرد کی برابر کی چوٹ ہے، عام خیال یہی رہا۔ اور پھر عورت کی آزادی کا زمانہ شروع ہوا۔ یہ زمانہ ہمارے ہاں گذشتہ جنگِ عظیم کے بہت بعد میں شروع ہوتا ہے۔ اس سے پہلے ہمارے مرد ہماری عورتوں کو صرف تعلیم نسواں کا لالچ دے کر ہی ہر طرح سے اپنے قابو میں رکھنا چاہتے تھے۔ لیکن ہونی بدلتے ہوئے زمانے کے ساتھ ہر طرح سے بدلتی ہوئی باتوں کا تقاضا کرتی ہے، چاہے مشرق ہو یا مغرب۔ اور آج ہماری سماج میں بھی عورت کا درجہ وہ نہیں جو آج سے، مثال کے طور پر، بیس پچیس سال پیشتر تھا۔ اس وقت ہم پرانے خیالات کے اثر سے صرف یہی سمجھتے تھے کہ عورت کی دو قسمیں ہیں: نیک عورت اور بدعورت۔ اچھائی اور برائی کے درمیانی رنگ ہمارے لیے نمایاں نہیں ہوئے تھے۔ ہم عورت کو گھر کی بی بی یا بازار کی رنڈی سمجھتے تھے۔ مگر آج — آج عورت گھر کی بی بی بھی ہے، آج عورت اسکول یا کالج میں پڑھنے والی، تانگے، لاری یا سائیکل پر آنے جانے والی، اپنی سہیلیوں یا اپنے مرد دوستوں سے ملنے والی ایک فرد بھی ہے۔ اور دوسری طرف آج عورت صرف رنڈی ہی نہیں بلکہ آج وہ بغیر کسی مذہبی یا قانونی بندھن کے کسی مرد کے ہاں رہنے والی یا مستقل یا عارضی طور پر مرد کو مشکور کر کے اس کی اقتصادی حالت سے فائدہ اٹھانے والی یا کھلم کھلا یا چھپ چھپا کر کسی نوجوان سے ملنے والی ایک فرد بھی ہے۔

اس نظم کی عورت ایک ایسی عورت ہے جو کسی مرد سے کسی مذہبی یا قانونی بندھن کے بغیر اقتصادی مدد حاصل کرتی ہے۔ جسے ''شہر کا سب سے بڑا مرد لئیم'' (جو شاید جگت سیٹھ ہے کیوں کہ شاعر کی نظر میں سب سے امیر آدمی ہے) جسم کی مزدِ شبانہ دے کر یہی سمجھتا ہے کہ وہی اس عورت کا رازق ہے۔ اور یوں شاعر کی نظر میں اس عورت کی نسائیت کی ''تذلیل کیے جاتا ہے''۔ لیکن اگر یوں ہے تو یہ بظاہر نظروں سے چھپا ہوا ایک عام سماجی حادثہ یا المناک

واقعہ ہے۔ یہ دو افراد کی مفاہمت ہے جس میں کسی تیسرے انسان کو کچھ کہنے سننے کی گنجائش نہیں۔ پھر یہ تیسرا فرد — یہ شاعر — کیوں آن ٹپکا؟ بات یہ ہے کہ اس نظم کی داشتہ مردِ لیئم کی کوئی بال بندھی غلام نہیں ہے۔ وہ ایک خدمت کرتی ہے اور اس کا معاوضہ اسے مل جاتا ہے۔ جب کبھی کہیں مردِ لیئم کو اس خدمت کی حاجت ہو اس کی حاضری لازمی ہے، باقی وقت کے لیے وہ اپنی آپ مالک ہے، مختار ہے۔ جی چاہے مجھ سے، ملے، جی چاہے آپ سے ملے، اور جی چاہے تو اس نظم کے شاعر سے۔ آپ اس سے بہت دور ہیں، اسے جانتے نہیں۔ مجھے اس کے خلوت کے لمحوں تک بار نہیں۔ چناں چہ وہ گاہے گاہے اس شاعر سے ملتی ہے۔ ان کا یہ ملنا کیسا ہے؟ کیا یہ ایک سماجی فعل ہے جو خلوت وجلوت میں یکساں آسانی سے پورا ہو سکتا ہے یا؟ ٹھہریے، ''پہلی ملاقات'' کا ذکر تو شاعر خود کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ ملاقات شاعر کی اصطلاحی ملاقات یعنی وصل نہ تھی، ایک سرسری ملاقات تھی، ایک تعارف، جس میں شاعر کی ایک باریک بین نگاہوں نے اس عورت کے خندۂ بے باک سے یہ اندازہ لگایا کہ یہ قہقہہ بے ساختگی سے مبرّا ہے۔ یہ قہقہہ ایک گریز، ایک فرار کی کیفیت لیے ہوے ہے۔ مگر ایسی عورت کو جس کا کام ہی ہنسنا ہنسانا، کھیلنا کھلانا ہو، فرار کی کیا ضرورت ہے؟ اس کے جواب میں شاعر نے فیصلہ کیا کہ کوئی ''الم زہرہ گداز'' اس عورت کی ''روح کو... کھوکھلا کرتا چلا جاتا ہے'' مگر وہ غم کیا ہے؟ شاید اس غم کا تجسس ہی شاعر کو پہلی ملاقات کے بعد دوسری، تیسری بلکہ چوتھی ملاقات پر مجبور کرتا رہا ہے۔ یہاں تک کہ باہمی تعلقات نہ صرف ''وابستگی شوق'' تک پہنچ گئے بلکہ شاعر کے سینے میں ''وہ دلسوزی بھی بیدار ہو چکی'' جس کی وجہ سے شاعر ایسے ''مجبورِ ازلی، مجبورِ ازل ہیں۔'' یہاں ایک منٹ کے لیے ٹھہریے۔ اس ٹکڑے سے شاعر کی ذہنی نشو ونما پر روشنی پڑتی ہے، یعنی وہ ایک ایسا مرد ہے جس کی جنسی تسکین ہر پہلو سے مکمل نہیں ہوئی، جس کی زندگی میں پہلی بار ایک ایسی عورت آئی ہے جو نہ محض گھر کی سیدھی سادی بی بی ہے نہ بازار کی چتر رنڈی۔ جو گھر کی بی بی

رہنا چاہتی ہے، کیوں کہ شاعر سے بے تکلفی کے بعد یعنی یہ ظاہر کر دینے کے بعد کہ وہ محض ایک امیر کی داشتہ ہے، ایک روز اپنی حالت پر آنکھوں سے اشک بہانے لگتی ہے۔ مگر کیوں؟ شاید وہ اپنی مجبوری کو ظاہر کر رہی ہے، اپنے طرزِ زندگی کا جواز پیش کر رہی ہے، تاکہ شاعر کی نظر میں، کم سے کم اس جذباتی شاعر کی نظر میں، اس کا مرتبہ نسبتاً بلند ہو جائے۔ یا شاید اس کی ذات میں شاعر کی دلچسپی سے اس کے دل میں کوئی مبہم سی امید، کوئی دھندلی سی توقع جاگی ہے کہ یہ شخص، یہ شاعر، مجھے اس امیر کے چنگل سے چھڑا کر اپنی پناہ میں لے لے۔ لیکن کیا شاعر اس کے لیے تیار ہے؟ ہاں۔ مگر کیوں؟ کیا وہ اس عورت پر اس درجہ عاشق ہے؟ نہیں، کیوں کہ وہ محض ''نفسِ خود بیں کی تسلی'' کے لیے یہ قدم اٹھا سکتا ہے۔ بھئی بڑا کام کیا، ایک بے چاری عورت کو قحبگی سے چھڑایا، سماجی اصلاح کی، وغیرہ وغیرہ۔ مگر اس آمادگی تک پہنچتے پہنچتے ایک اندیشہ بھی جاگا کہ اگر میں نے اس عورت کو اس کی موجودہ مصیبت سے چھڑایا تو میں بھی اس مردِ لئیم کی طرح محض اس کی روزی ہی کا کفیل ہو سکوں گا۔ نتیجہ؟ شاعر اس عورت کو نکاح میں نہیں لاسکتا۔ کیوں؟ شاید اس میں اس کی ہمت نہیں۔ وہ سماج کی روایتی قدروں کا قیدی ہے۔ اس کا نفسِ خود بیں اسے صرف دھوکا دے رہا ہے کہ وہ یہ کام کر سکتا ہے۔ یا شاید وہ پہلے ہی شادی شدہ ہے۔

نظم کا قصہ ختم ہوا۔ نظم کی سب سے نمایاں خوبی اور دلچسپی میری نظروں میں اس کے کردار ہیں۔ ایک اس کی غمزدہ ہیروئن، جو نہ گھر کی بی بی ہے، نہ اسکول یا کالج کی آزادہ رو لڑکی، نہ محض رنڈی، بلکہ عورت کے تصور کی سماجی دھنک میں کسی درمیانی رنگ کی ترجمان۔ اور دوسرے اس کا بزدل، ہیرو جو اپنی عشرت پرستی کو تسکین دے سکتا ہے، اُس وقت کوئی نفسی الجھن اس کے راستے کی روک نہیں بنتی، کیوں کہ وہ خود جسمانی لذت کی بلندیوں کو چھو رہا ہے۔ مگر جب عورت کو سماجی لحاظ سے بلند کرنے کا سوال پیدا ہوتا ہے تو وہ اپنے اخلاق کی (نام نہاد، بہانہ طراز) اخلاقی بلندی

کو راہ میں حائل کر لیتا ہے، اور یوں کم سے کم اپنی نظر میں ہر طرح کی ذمہ داری سے بچ جاتا ہے۔ شاعر کی بزدلی کی ایک دلیل اور بھی ہے۔ وہ نظم میں صاف طور پر کوئی پختہ سبب بیان نہیں کرتا کہ اس وجہ سے وہ ایک عورت کو اپنی بی بی بنانے سے قاصر ہے؛ گویا اس نظم کا مرد ایک عام مرد ہے۔ مگر اس نظم کی عورت ایک خاص عورت ہے۔

دسہرا اشنان

اے شاد آج صبح زمانے کے واسطے
پُروا سنک رہی تھی سلانے کے واسطے
یہ نظم آئی مجھ کو جگانے کے واسطے

چادر نسیمِ منظرِ فطرت نے کھینچ لی
آنکھوں سے نیند سیر کی عادت نے کھینچ لی
بستر چھپا سمٹ کے اٹھانے کے واسطے

بے اختیار اٹھ کے چلا میں کدھر؟ اُدھر
دیوانہ وار اٹھ کے چلا میں کدھر؟ اُدھر
جاتی ہے وہ جدھر سے نہانے کے واسطے

اس پل نے جس پہ مل کے گذرتے ہیں راستے
دریا عبور کر کے بکھرتے ہیں راستے
روکا ہے اُس کو راہ دکھانے کے واسطے

چلتا ہوا ہجوم ہے سیلابِ کم خروش
آنکھوں میں کیفِ عزمِ پرستش، زباں خموش
جیون پوترتا میں سجانے کے واسطے

حسنِ نظر نواز بھی، جنسِ فضول بھی
شمشادِ نونہال بھی، بوڑھے ببول بھی
انجام کشتِ عمر بتانے کے واسطے

دس بیس ان میں آنکھ مچولی کے رات دن
چھ سات چھپ کے ہاتھ نہ آنے کے سال وسن
دو چار منتظر چھوئے جانے کے واسطے

مندر کے روبرو یہ پرستانِ خوش خرام
ہے جس میں پیش پیش مری شوخیِ کلام
کوشش میں اپنی جان جتانے کے واسطے

اب پاس آ چکی ہے یہ تمثیل کہکشاں
اب مجھ کو بھانپتا ہے یہ انبوہِ مہ وشاں
میری نظر سے لطف اٹھانے کے واسطے

سر ڈھک لیے گئے تو ہوئیں ساریاں درست
سینوں پہ سلوٹوں کو پریشاں لباس چست
ہر ''کوندنی'' پہ ہاتھ گھمانے کے واسطے

گھٹنوں کو جھول دے کے چھپائی ہیں پنڈلیاں
پھر بھی نظر نوازیِ ساقِ غزل فشاں
مضمونِ بے پناہ بجھانے کے واسطے

جس کے لبوں پہ شرحِ تبسم وہ مثنوی
جس کی جبیں پہ قشقۂ ابہامِ بے خودی
کہتی ہے مجھ سے گھاٹ پہ آنے کے واسطے
وہ گھاٹ جس کا ریت ہمیں فرشِ انجمن
وہ پاٹ جس کے گیت محبت پہ نغمہ زن
وہ جھاؤ میل جول چھپانے کے واسطے
وہ ناؤ رہ گئی جو کنارے پہ ٹوٹ کے
ریتی پہ دب چکی ہے جو پانی سے چھوٹ کے
کافی ہے ولولوں میں بہانے کے واسطے

جھڑ بیریوں کی آڑ میں، میلے کی حد سے دور
پہنچا ہوں اس امید میں، آئے گی وہ ضرور
کھو جائے گی کہیں مجھے پانے کے واسطے
پلٹے گی جب کہے گی سبھوں سے کہ تھک گئی
میلے کی بھیڑ بھاڑ میں رستہ بہک گئی
چہرہ اداس، بات بنانے کے واسطے
وہ طرزِ گفتگو کہ بہانہ نہ کھل سکے
مژگاں پہ وہ نمی کہ بناوٹ نہ دھل سکے

شبہوں کو سو یقین دلانے کے واسطے

جالے لگے ہوئے ہیں ابھی آستیں پر
رفتار سست سست، نگاہیں زمیں پر
پہنچی وہ یا نہیں، یہ بتانے کے واسطے

— شاد عارفی

یہ نظم ایک تصویر ہے، لیکن اس تصویر میں نمایاں افراد صرف دو ہیں۔ اس کے باوجود یہ اجتماع کی نمائندگی کر رہی ہے۔ عنوان ہی دیکھیے: ''دسہرا اشنان''۔ اس قسم کے اجتماع، میلے ٹھیلے، جہاں ایک ملک، ایک قوم کو چند لمحوں کے لیے روز مرّہ کی زندگی سے نجات دیتے ہیں، وہاں اکثر و بیشتر بعض افراد کے لیے رومان انگیز بھی بن جاتے ہیں۔ اس نظم میں ایسے ہی ایک رومان کا بیان ہے۔

نظم کا قصہ واضح ہے، اس لیے چند اور باتوں کی طرف توجہ کیجیے۔ پہلے بند کی ردیف کا استعمال آخر تک قائم ہے، جس نے اگرچہ نظم میں ایک چوکھٹے کی سی باقاعدگی پیدا کر دی ہے، لیکن اس کی پابندی سے کامیابی کے ساتھ عہدہ برآ ہونا ہر کسی کا کام نہ تھا۔ شاعر اپنے مفہوم کی ترجمانی میں یا تصویر کے بیان میں بے روک نہیں چلتا، مبادا کہیں فن کی بات میں محو ہو کر اصل سے تطابق نہ رہے۔ اسی لیے ''چلتا ہوا ہجوم'' طوفانِ بے پایاں نہیں ہے بلکہ ''سیلابِ کم خروش'' ہے۔

''اس پل نے جس پہ مِل کے گذرتے ہیں/ راستے، دریا عبور کر کے بکھرتے ہیں راستے۔''

ان مصرعوں کو دیکھیے: نہ صرف ایک بے حد بکھرا ہوا منظر دو سطروں میں آ گیا ہے بلکہ راستوں میں

بھی گویا جان پڑ گئی ہے۔ بیان کی یہ خوبی ایک اور بند میں ایک نئی صورت اختیار کر لیتی ہے جس کی جدت پڑھنے والے کے لبوں پر ایک تبسم پیدا کر سکتی ہے۔ ''بتانِ حشر خرام'' کا جو جھرمٹ شاعر کی نگاہوں میں آتا ہے اس میں عمر کا تنوع جلوہ گر ہے۔ دس بیس بچیاں ہیں، لیکن شاعر کی نظر میں وہ بچیاں نہیں بلکہ ''آنکھ مچولی کے رات دن ہیں۔'' چھ سات ایسی ہیں جو بچیاں تو نہیں لیکن الھڑ ہیں۔ انھیں احساسِ نوعی تو ہے لیکن ان کی آرزوئیں ابھی پوری طرح بیدار نہیں ہو پائیں، یہ بھی ''چھپ کے ہاتھ نہ آنے کے سال وسن'' سے گذر رہی ہیں۔ اور دو چار ایسی بھی ہیں جو ''چھوئے جانے کے واسطے منتظر ہیں۔'' انھیں میں شاعر کی ''شوخیِ کلام'' بھی ہے۔

منظر آغاز میں پروا کی متانت کے ساتھ یوں کہیے کہ ایک نقطے سے شروع ہوتا ہے اور پھر یہ نقطہ پھیلتے پھیلتے ''پل کے رستوں تک'' ایک غیر معین شکل اختیار کر لیتا ہے۔ یہاں تک کہ اس غیر معین شکل میں ایک بڑا دھبا ''پرستان خوش خرام'' کی صورت میں نمودار ہوتا ہے، اور اس دھبے کا تجزیہ آخر اسے بھی شاعر کی ''شوخیِ کلام'' تک پہنچتے پہنچتے ایک چھوٹا سا دلکش نقطہ بنا دیتا ہے۔ اب یہاں سے یہ نقطہ پھیل کر مختلف خطوط کی صورت اختیار کر لیتا ہے — کوئی خط جھول دیے ہوے گھٹنوں سے ہوتا ہوا چھپی ہوئی پنڈلیوں تک جا پہنچتا ہے، کوئی خط ''شوخیِ کلام'' کے ''قشقۂ ابہامِ بے خودی'' کو جا چھوتا ہے۔ کوئی خط گھاٹ اور پھر ''جھاؤ'' کی خبر لاتا ہے، اور پھر یہ خطوط بھی گویا آپس میں الجھ جاتے ہیں۔ جب یہ الجھن مٹتی ہے تو پھر ایک ہی نقطہ ہمیں دکھائی دیتا ہے۔ یہ نقطہ ایک فرد ہے جس کی رفتار ست ہے اور جس کی نگاہیں زمین کی طرف مرکوز، اور اس کی یہ دونوں کیفیتیں ہی اس کے دل کی خوب خوب ترجمانی کر رہی ہیں۔

اسی آخری بند میں آستین پر لگے ہوے جالے نہ صرف کنائے کی خوبی کے حامل ہیں بلکہ فن کار کے گہرے مشاہدے کے ساتھ ساتھ نظم کے ہیرو کی کامیابی کا اشارہ کرتے ہوے ذہن کو خلوت کے دل پسند حالات کی طرف بھی مائل کر دیتے ہیں، اور ذہن سوچنے لگتا ہے کہ ان

جھاڑیوں میں، جن کی ٹہنیاں مکڑی کے تانے بانے سنبھالے رہتی ہیں کیا ہوا ہوگا اور کیا نہ ہوا ہوگا۔

فلم کا سین پھر بدلتا ہے، لیکن اس دفعہ تصویر محدود نہیں ہے۔ ایک نقطے سے چل کر ایک ایسا خط بناتی ہے جو اگرچہ انجام تک نمایاں رہتا ہے، مگر انجام کے بعد بھی نظم کی اشاعت اس خط کو ایک دھندلی سی لکیر بنا دیتی ہے۔

دو مغل عمارتیں

۱۔ تقابل:

فطرت عشق میں تعمیر ہے، تخریب نہیں
جنس جس طرح کی بھی ہو، وہی جاتی ہے سنبھل
سنگِ مرمر کا حسیں ٹکڑا تھا، پہلو میں ترے
عشق کی نادرہ کاری سے بنا ''تاج محل''
میرے پہلو میں تھی خاکسترِ ارماں باقی
صنعتِ عشق نے دی اس سے یہ ترتیب غزل

۲۔ بے مثالی:

صنعت حسن کا ہے تکملہ پیکر ان کا
دل میں ترشے ہوئے ہیرے کی نگارِیں تختی
آتشِ حسن سے گلنار، بھبوکا صورت
گلشنِ خلد کی منھ بند کلی سے کومل
سردمہری نے مگر لعل سے لی ہے حسرت
سرد ہو کر جو بنی سنگِ شفق کی تابش

اسی پتھر سے تراشی گئی ان کی مورت
کسی فن کار مغل کا ہے وہ اک ''جلوۂ خواب''
دیکھ لو ابرو کی محراب ہے تصدیقِ صفت
''لال قلعہ'' ہے مرے رنگ محل کی رانی
حسن ہے شاہ جہاں ''قلعۂ نو'' کا بانی
عشقِ صانع نے کہا مجھ سے کہ اس قلعے میں
چاہتا ہوں کہ نوادر کی بنا میں ڈالوں
ان ''نوادر'' کی بنا ڈالی تو ان کی آنکھیں
کیا عجب ہے جو بنیں ''بھیگتی ساون بھادوں''
پہنچا تکمیل کو یوں شاہ جہاں کا سپنا
صنعت حسن کا ہے تکملہ پیکر ان کا

— مختار صدیقی

فرانسیسی شعرا میں سٹیفا نے میلارمے کو بھی غالب ہی کی طرح یہ کہنے کا موقع ملا تھا کہ گویم مشکل وگرنہ گویم مشکل۔ فرانس ہی کا ایک اور بڑا شاعر پال والیری ایک جگہ میلارمے اور شاعری میں ابہام و اغلاق کے متعلق بات کرتے ہوئے اس حقیقت پر اظہارِ افسوس کرتا ہے کہ لوگ شاعری کو مطالعے میں آسانیوں کے جویا ہیں۔ وہ نہیں چاہتے کہ شعر پر غور کر کے اس سے لطف اٹھانا پڑے۔ پال والیری کے خیال میں جب تک کسی ادبی تخلیق میں قاری کی کوششِ تفہیم کے مقابل قوتِ مدافعت نہ ہو وہ تخلیق دلکش نہیں ہوتی۔ اور یہ سچ بھی ہے، کیوں کہ دلکشی کی بنیادی

وجوہات تجسس اور حصول مقصد میں رکاوٹ ہی ہوتی ہیں۔ اسی لیے فرانسیسی ادیب ستاں دال نے بھی اپنی کتاب ''محبت'' میں ایک جگہ لکھا ہے کہ محبت محبوبہ کے گرد نت نئی دریافت کے سفر کا نام ہے۔

اردو شاعری میں اگرچہ پرانے شعرا میں سے مومن اور غالب اس لحاظ سے نمایاں درجہ رکھتے ہیں۔ لیکن موجودہ جدید شاعری کی آمد اور مغربی تعلیم وتہذیب کے اثرات سے شاعری میں ابہام کے بعض نئے پہلو بھی نکل آئے ہیں، اور ان پر غور وخوض کی اس لیے اور بھی ضرورت ہے کہ شاعر کی ذہنی اور نفسی حرکات کو بھی تخلیقِ فن میں پہلے سے اب بہت زیادہ دخل ہوتا ہے۔ یا دوسرے لفظوں میں یوں کہہ لیجیے کہ اب شاعری پہلے کی بہ نسبت بہت زیادہ ذاتی اور انفرادی ہوتی جارہی ہے۔ شاعر کے ذہن میں ایک خیال یا ایک تصور پیدا ہوتا ہے، اور وہ اس کے اظہار کے لیے عام زبان سے ہٹ کر خاص اور مناسب الفاظ کی تلاش کرتا ہے جو اس کے خیال یا تصورات سے پورے طور پر ہم آہنگ ہوں۔ اور اس اجنبیت کو دور کرنے کے لیے ضروری ہے کہ ہم بھی شاعر کے نقطۂ خیال سے اپنے ذہن کی حرکت کو شروع کریں، ورنہ ہمیں اس کی تخلیق میں ابہام اور اغلاق نظر آئے گا؛ اور اگرچہ وہ ابہام ہمارے سمجھنے میں ہوگا، یعنی ہماری ذات میں، لیکن ہم اسے اپنی بےصبری میں شاعر کے سر منڈھ دیں گے۔ مختار صدیقی کی اس نظم کی کیفیت بھی کچھ اسی قسم کی ہے۔

لیکن سب سے پہلے تو ہمیں یہ دیکھنا چاہیے کہ یہ نظم داخلی ہے یا خارجی۔ نظم کے بیچ میں شاعر اپنی محبوبہ کے پیکر کا ذکر کرتا ہے، اور عنوان ''دو مغل عمارتیں'' ہے۔ آیئے ہم یہ سوچتے ہیں کہ سب سے پہلے بنیادی طور پر شاعر کے ذہن میں کون سے خیال کی آمد ہوئی۔ میں سمجھتا ہوں کہ شاعر اپنی محبوبہ کو دیکھ رہا ہے۔ وہ سوچتا ہے کہ یہ حسن یہ دلکشی میرے ہی جذبۂ عشق کی تخلیق ہے، اور اسے اپنی محبوبہ ایک چابک دست سنگتراش کا بنایا ہوا مجسمہ دکھائی دیتی ہے۔ وہ اسے صنعتِ حسن

کی تکمیل آخری سمجھنے لگتا ہے۔ یہاں ایک بات نہ بھولیے کہ اس محبوبہ سے شاعر کا تعلق صرف دور کا ہے، بلکہ اگر اس عورت کی ہستی کو شاعر کے ذہن کی مثالی عورت کہا جائے تو بہتر ہوگا، کیوں کہ تمام نظم میں اس کی ہستی کی طرح اس میں تعلق کی حرکت صرف اس قدر ہے کہ شاعر کی طرف اسے کوئی رغبت نہیں۔ اس کی مورت پتھر سے تراشی گئی ہے، اسی لیے یہ محبوبہ شاعر کو ایک مجسمہ معلوم ہوتی ہے۔ لیکن چوں کہ شاعر کا ذہن اس محبوبہ کو اس کے جذبۂ عشق کی تخلیق کہہ چکا ہے، اس لیے جب وہ یہ سوچنے لگا کہ اس حسن کا کارفرما کون ہے، اور جواب ملا کہ محبت ایک نادرہ کار خالق ہے، تو جھٹ اس کا ذہن حسن کی نادر تخلیقات کی طرف رجوع ہوا۔ لیکن اس کی محبوبہ ایک مجسمہ ہے، ایک تعمیر حسن۔ اور اسی لیے جب اس کے دماغ نے اپنے نظریے کی دلیل مہیا کرنی چاہی تو ایک دم اسے تاج محل کا خیال آگیا۔ یہاں سے نظم نے ایک باقاعدگی اختیار کرلی۔ جس طرح شاہجہاں نے محبت سے متاثر ہوکر تاج محل کی صورت میں تعمیر حسن اور تعمیر عشق کے مسئلے کو سلجھایا، اسی طرح۔ لیکن تعمیر کا خیال آنے پر شاہ جہاں کی طرف اس کا خیال کیوں کر گیا؟ وہ اپنی محبوبہ کو اپنی رانی سمجھتا ہے۔ وہ اپنے تصور میں یہ نقشہ جمائے بیٹھا ہے کہ اس دنیا سے الگ ایک رنگ محل ہے جس میں اس کی رانی رہتی ہے۔ اس کی محبوبہ رانی ہوئی تو وہ خود ایک راجہ ہوا۔ شاہجہاں بھی ایک ایسا راجہ تھا جس کی زندگی میں عشق کی نادرہ کاری سے تاج محل بنا۔ اسی طرح شاعر کے جذبۂ عشق نے اپنی محبوبہ کے حسن کی تخلیق کی۔ (یہاں یہ ارادی انداز ظاہر کرتا ہے کہ شاعر کی محبوبہ کوئی جیتی جاگتی چیز نہیں، ایک ذہنی تصور ہے۔) چوں کہ اب ایک تشبیہ قائم ہوگئی، ایک تقابل پیدا ہوگیا، اس لیے اگلا راستہ صاف ہے۔ اب شاعر کے ذہن پر صرف دو چیزیں حاوی ہیں، ایک شاہجہاں کی تعمیر اور ایک اپنی تعمیر — شاہجہاں کی تعمیر کے حسن کو دنیا مانتی ہے، اب شاعر اپنی تعمیر کے حسن کو بھی تمام دنیا سے منوا رہا ہے۔ یہ کیوں کر ہو؟ اس کا آسان طریقہ یہ ہے کہ اگر ان دونوں تعمیروں کے بعض جزئیات میں مماثلت ثابت کردی جائے تو پھر کام بن جائے گا۔ اب اسے اپنی محبوبہ کی

تمام صفات تعمیری روز مرہ کے پردے میں نظر آ رہی ہیں۔ اس کے ''دل میں ترشے ہوئے ہیرے کی نگاریں سختی'' ہے، ''سرد مہری نے لعل سے وہ حسرت لی ہے جو سرد ہو کر سنگِ شفق کی تابش بنی ہے''، ''ابرو کی محراب'' بھی موجود ہے۔ یہاں تک تاج محل ہی کا قصہ چل رہا تھا۔ اب لال قلعے کی بھی باری آ گئی۔ ''گلنار بھبو کا صورت''، ''لعل کی حسرت''، ''سنگِ شفق کی تابش''، یہ سب باتیں شاعر کے ذہن میں ایک آگ سی لگا دیتی ہیں۔ اور پھر اس کے تصور کو ''لال قلعے'' کی آمد سے تسکین ہوتی ہے۔ اور اس قلعے کی وجہ سے ہی ''محبوبہ کی آنکھیں بھیگتی ساون بھادوں'' بن جاتی ہیں۔

لیکن اس تشریح میں شروع سے آخر تک اس کا خیال رکھنا پڑتا ہے کہ شاعر اپنی ہستی کے دو پہلو بنا کر بات کر رہا ہے۔ ایک شاعرانہ پہلو جو اس نظم کی تخلیق کا باعث بنتا ہے۔ دوسرا پہلو شاہجہاں والا جو نہ صرف عمارات کی تخلیق کرتا ہے بلکہ محبوبہ کے حسن کو عمارتوں کا حسن بنا کر انسانی حسن سے زیادہ دیر کے لیے باقی رکھتا ہے۔ لیکن غور کیجیے تو یہ شاہجہاں والا پہلو بھی کوئی خاص الگ شے نہیں ہے بلکہ ایک طرح سے شاعر خود ہی شاہجہاں بن جاتا ہے۔ اس شعر میں کہ ''لال قلعہ ہے مرے رنگ محل کی رانی'' اور ''حسن ہے شاہجہاں قلعۂ نو کا بانی''۔ شاعر گویا شاہ جہاں کے خیالی پیکر سے کہہ رہا ہے کہ جسے تو لال قلعہ سمجھے بیٹھا ہے وہ میرے رنگ محل کی رانی ہے۔ اور اس رانی نے، اس کے حسن نے (میرے عشق کے ذریعے سے) لال قلعے کی تخلیق کی ہے۔ آخری شعر کا پہلا مصرع ہے: ''پہنچا تکمیل کو یوں شاہجہاں کا سپنا'' یہاں شاہ جہاں شاعر اپنی ذات کو کہہ رہا ہے۔

دیدنی ہے آج

پہلو میں تابِ حسنِ جواں دیدنی ہے آج
نورِ چراغِ خلوتیاں دیدنی ہے آج
کشتی رواں ہے نغمۂ ساقی کی لے کے ساتھ
موجِ خرامِ آبِ رواں دیدنی ہے آج
دم سازِ ابروباد ہے رندانہ بانکپن
طرفِ کلاہِ پیرِ مغاں دیدنی ہے آج
آرائشوں کی فکر نہ زیبائشوں کا ہوش
وارفتگیِ لالہ رخاں دیدنی ہے آج
حسنِ جواں، شرابِ کہن، سازِ برشگال
عشرت سرائے بادہ کشاں دیدنی ہے آج

— جوش ملیح آبادی

نظموں سے لطف اٹھانے اور ان کو صحیح طور پر سراہنے کے لیے میں نے آج تک یہی طریقہ اختیار کیا ہے کہ ایک بار پڑھ لینے کے بعد میں اُس جگہ جا کھڑا ہوتا ہوں جہاں ایستادہ ہو کر شاعر نے اپنا کلام ظاہر کیا ہے، اور پھر آغاز سے لے کر نظم کو دوبارہ پڑھنا شروع کرتا ہوں۔ یوں

میرا ذہن شاعر کے ذہن کی اُس کیفیت سے ہم آہنگ ہو جاتا ہے جس میں اس نے شعر کہا۔ لیکن اس کے ساتھ ہی میں اس شاعر کی انفرادی خصوصیات کو بھی مد نظر رکھتا ہوں، تا کہ بعض باتیں جو میرے لیے غیر مانوس ہوں، نظم میں ان کی آمد سے میرا ذہن لغزش نہ کھا جائے اور کہیں میں شاعر کی کیفیت ذہنی کو سمجھنے میں چوک نہ جاؤں۔ مثلاً جوش کی اس نظم سے لطف اندوز ہونے کے لیے میں سب سے پہلے ذہنی طور پر کسی دریا کے کنارے جا پہنچتا ہوں۔ کنارے پر پیڑ ہیں، سبزہ ہے، آبادی کا دور دور تک نام ونشان نہیں، پیڑوں سے پرے دھرتی پھیلی ہوئی ہے، اور اس دھرتی پر کھیتوں کا جال بچھا ہے، لیکن وہ میری ذہنی گرفت کے افق کی چیزیں ہیں۔ میں دریا کے کنارے پر کھڑا ہوں، سامنے دریا وادی کی سلوٹوں میں رس گھول رہا ہے۔ ہر طرف ایک چپ چاپ سی پھیلی ہوئی ہے مگر خاموشی اور سکون مکمل نہیں۔ کبھی کبھی کسی طائر کی آواز کان تک نہیں پہنچتی ہے۔ اوپر نگاہ کرتا ہوں تو آسمان پھیلا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ لیکن موسم ساون کا ہے، پھیلے ہوے آسماں پر بادلوں کے جھرمٹ چھائے ہوے ہیں اور ان کی کاجل ایسی سیاہی آنے والی بوندوں کا پیغام دے رہی ہے۔ اب بہت سی باتیں یکبارگی ہو جاتی ہیں۔ بوندا باندی شروع ہوتی ہے اور رفتہ رفتہ ایک پھوار کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ نہ جانے کہاں سے سطح آب پر ایک بڑی سی کشتی نمودار ہو جاتی ہے۔ اس کشتی پر بہت سے لوگ ہیں، مرد بھی اور عورتیں بھی۔ اور پھر میرے ذہن کی قلابازی مجھے بھی ان کا ہم جلیس بنا دیتی ہے۔ اب مجھے صرف اس کشتی اور اس کے مسافروں کے ساتھ کا ہی احساس رہ جاتا ہے۔ دریا کا کنارا دور ہے، قریب صرف دریا کی لہریں ہیں۔ ''موجِ خرامِ آب رواں'' ہے جس کے ساتھ ہی ساتھ ''ساقی کے نغمے کی لے'' بھی جاری ہے، بھیگی ہوا چل رہی ہے، اور پل بھر کو اوپر نظر اٹھاتا ہوں تو آسمان پر ابر پارے لڑکھڑاتے ہوے دکھائی دیتے ہیں۔ ان کی لغزش میں ''ایک رندانہ بانکپن'' محسوس ہوتا ہے، اور پھر نظر کشتی میں آ رکتی ہے۔ وہاں بھی رندوں کا جھرمٹ ہے جن کی بادہ نوشی موسم کو خراجِ تحسین دے رہی ہے۔ سامنے شاعر براجمان

ہے جس کے "پہلو میں تاب حسن جواں دیدنی ہے آج"۔ ایک طرف کو جناب پیر مغاں ہیں اور ان کی کج کلاہی! ہر شخص اپنی ہی دھن میں کھویا ہوا ہے۔ نازنینوں کو بھی نہ اپنے پیراہن کی پریشانی کا فکر ہے نہ اس کا خیال کہ ان کی بکھری ہوئی لٹیں ہوا سے انکھیلیاں کر رہی ہیں۔ وہ بھی سرمستی میں کھوئی ہوئی ہیں، ان کے گالوں کی سرخی "شرابِ کہن" اور "عشرتِ بادہ کشاں" کے اثر سے دمک اٹھی ہے۔ میں تو اس منظر میں صرف مشاہدے کی بیرونی طاقت ہوں۔ اس بزمِ عشرت کا ہیرو شاعر ہے جس کے دل پر حسنِ جواں کی مستی، شرابِ کہن کا نشہ اور سازِ برشگال کا کیف طاری ہے۔

جوش کا ذہن اردو شعرا کی اکثریت کی طرح فارسی ادب سے متاثر ہے لیکن اس کا دل خاکِ پاکِ ہند ہی سے تعلق رکھتا ہے۔ اس کا اظہار بھی اس نظم سے ہو رہا ہے۔ ساقی اپنے نغمے کے ساتھ، اور پیر مغاں اپنی کج کلاہی کو لیے ہوے، ایران سے آئے ہیں، لیکن جس دریا پر یہ عشرت سرائے بادہ کشاں، یہ کشتی، رواں ہے وہ ہندوستانی ہے، اور سازِ برشگال کی دلکشی تو اور کسی ملک میں یہ درجہ رکھتی ہی نہیں۔

پہلے جوش غزل کا شاعر تھا۔ اس نظم میں ہیئت کے علاوہ بھی بعض باتیں اس کا پتا دیتی ہیں۔ غزل ہی کی طرح وہ اس منظوم پارے میں کنایوں سے کام لیتا ہے، اور اس کا یہ کنایتی انداز اس کی فن کارانہ قدرتِ اظہار کو نمایاں کرتا ہے۔ پہلے دو شعروں میں اپنے پہلو، حسنِ جواں، خلوتیاں، کشتی، نغمۂ ساقی، اور موجِ خرام آبِ رواں کا ذکر کرتا ہے۔ تفصیل میں نہیں جاتا لیکن منظر کے متعلق ہمیں تمام سراغ دے جاتا ہے۔ پیر مغاں کی دلچسپ کیفیت کو اس کے طرفِ کلاہ ہی سے ظاہر کر دیتا ہے۔ لالہ رخوں کے بارے میں صرف ایک آدھ بات کہتا ہے، لیکن ہم پوری طرح جان لیتے ہیں کہ کیسے کیسے جنتِ نظر پہلو موجود ہوں گے۔ اور پھر آخری شعر میں سارے ماحول اور اس کی کیفیت کا تتمہ بناتا ہے۔ تفصیلات کی عدم موجودگی کے باوجود یہ نظم کسی اچھے سے

اچھے مختصر افسانے پر بھاری ہے، اور اپنے تصورات کے لحاظ سے کسی مصور کا غیر فانی شاہکار معلوم ہوتی ہے۔

ڈرائنگ روم

یہ سینری ہے، یہ تاج محل، یہ کرشن ہیں اور یہ رادھا ہیں
یہ کوچ ہے، یہ پائپ ہے مرا، یہ ناول ہے، یہ رسالہ ہے
یہ ریڈیو ہے، یہ قمقمے ہیں، یہ میز ہے، یہ گلدستہ ہے
یہ گاندھی ہیں، ٹیگور ہیں یہ، یہ شاہنشہ، یہ ملکہ ہیں

ہر چیز کی بابت پوچھتی ہے، جانے کتنی معصوم ہے یہ
ہاں اس پر رات کو سونے سے میٹھی میٹھی نیند آتی ہے
ہاں اس کے دبانے سے بجلی کی روشنی گل ہو جاتی ہے
سمجھی کہ نہیں، یہ کمرہ ہے، ہاں میرا ڈرائنگ روم ہے یہ

اتنی جلدی مزدور عورت! آخر یہ گلے میں بانہیں کیوں؟
لے دیر ہوئی، اب بھاگ بھی جا، بس اتنی محبت کافی ہے
اس ملک کے بھوکے پیاسوں کو پیسے ہی کی حاجت کافی ہے
اتنی ہنس مکھ خاموشی، اتنی مانوس نگاہیں کیوں؟

میں سوچ رہا ہوں کچھ بیٹھا پائپ کے دھویں کے بادل میں
میں چھپ سا گیا ہوں اک نازک تخئیل کے میلے آنچل میں

— سلام مچھلی شہری

ڈرائنگ روم، ملاقات کا کمرہ۔ انگریزی زبان میں ایک کہاوت ہے کہ آدھی دنیا نہیں جانتی کہ باقی آدھی دنیا کس حال میں ہے، اور یہ سچ ہے۔ کہیں تو ایسے حقائق بھی موجود ہیں کہ ایک ہی تنگ وتاریک کوٹھڑی میں سارا کنبہ قبیلہ کھانے پینے، سونے جاگنے پر مجبور ہے، اور کہیں ذرا ذرا سی بات کے لیے جدا جدا اور سجے سجائے کمرے مقرر ہیں۔ اس قسم کے مختلف ماحول انسانی ذہنیت کی کچھ اس ڈھب پر پرورش کرتے ہیں کہ جس سے بعض نمایاں طبعی خصائص نشوونما پا جاتے ہیں، بلکہ زندگی کے متعلق انسان کے اندازِ نظر ہی میں زمین وآسماں کا فرق پیدا ہوجاتا ہے۔ اس اختلاف، اس ضد کا اظہار اس نظم کے کرداروں سے نہایت لطیف انداز میں ہورہا ہے۔

ہیروئن ایک مزدور عورت ہے جس کی زندگی میں اقتصادی بدحالی کی وجہ سے جسمانی آسودگی اور ذہنی فراغت معدوم ہے۔ ایک امیرانہ انداز میں سجا ہوا کمرہ اس کے لیے ایک ایسی نئی دنیا ہے جس کی دلچسپیاں ختم ہونے ہی میں نہیں آتیں، اور جس کی ہر شے سے نفسی طور پر جو تاثر پیدا ہوتا ہے، وہ اسے ایک جنسی بے اختیاری پر مجبور کردیتا ہے (خواہ اصلاً یہ بے اختیاری زن کی بجائے زر کے مسئلے کی مرہونِ منت ہو)۔ اور اس کے مقابل میں ہیرو ہے جس کی فراغت اور ہر شے سے بے نیازی کا اعلان اس کا پائپ ہے۔ کمرے کی مختلف اشیا میں مزدور عورت کی غیرمعمولی دلچسپی اس کے لیے ایک ہلکی سی حیرانی کا باعث ہے، ایک لطیف مزاح کا موجب، حالاں کہ یہ ذرا سی ہنسی کی بات سوچنے والے کو ایک گہرے المیے کا احساس دلاسکتی ہے اور فلسفی شاعر کو یہ کہنے پر اکساسکتی ہے:

زندگی کیا ہے؟ قہقہہ!

زندگی کیا ہے؟ مرثیہ!

ہیرو کے لیے شاید آرام کرسی پر لیٹے ہوئے پائپ پینا اور من مانے دھیانوں کی لہروں میں ڈوب جانا ہی زندگی ہے۔ ہیروئن کے تحت الشعور میں پسینے اور دھول میں لت پت رہ کر پیٹ بھرنا ہی زندگی ہے۔ یہیں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا یہ نظم محض واقعاتی چیز ہے یا اس میں کوئی نفسی پیچ موجود ہے؟ میرے خیال میں اپنی واقعاتی تفاصیل کے باوجود یہ نظم احساس تنہائی کا ایک اظہار ہے، بیداری کا ایک خواب۔ اس لیے میں اس کا قصہ یوں قائم کروں گا: ایک امیر نوجوان کہیں کسی مزدور عورت کو دیکھ پاتا ہے۔ شاید وہ اس کی اپنی ہی کوٹھی کے کسی حصے کی مرمت کے سلسلے میں آئی ہو، اور چوں کہ اس کی جنسی اور نفسی زندگی اس کے ظاہری حالات کو دیکھتے ہوئے کافی حد تک مطمئن سمجھی جاسکتی ہے، اس لیے عین ممکن ہے کہ اس کے ذہن میں اپنے آپ سے دور، بہت دور کے ایک متضاد نسائی مرکز سے تخریب کے شعلے کے بھڑکنے کی کیفیت پیدا ہوگئی ہو۔ اور پھر جب وہ اپنے ڈرائنگ روم میں بیٹھا تمباکو کے نشیلے دھویں کی لذت میں محو ہو تو دبی ہوئی خواہش اس نظم کے واقعے کی صورت میں نمودار ہوئی ہو، یا شاید کبھی یہ واقعہ اس کے ساتھ حقیقتاً گذرا ہو، اور آج اسی کمرے میں بیٹھے اس کی یاد تازہ ہوگئی ہو، کیوں کہ آخری شعر اور خصوصاً اس کا دوسرا مصرع (''میں چھپ سا گیا ہوں اک نازک تخئیل کے میلے آنچل میں'') ایک طرح کی نفسی تکمیل کا اظہار کر رہا ہے۔

فنی لحاظ سے بھی اس نظم میں ایک سے زیادہ خوبیاں دکھائی دیتی ہیں۔ مثلاً سانیٹ کے پہلے چار مصرعوں میں فن کار نے نہ صرف منظر نگاری کا حق ادا کیا ہے بلکہ اگلے بند کے ساتھ ملا کر اس سے کردار نگاری میں بھی مدد لی ہے۔

دوسرے بند میں ''ہاں اس پر رات کو سونے سے میٹھی میٹھی نیند آتی ہے'' اور ''ہاں اس کے

دبانے سے بجلی کی روشنی گل ہو جاتی ہے۔" ان مصرعوں سے جہاں ہیرو کی چالاک اور پُر کار فطرت کا اندازہ ہوتا ہے وہاں ان کی اشارتی لطافت بھی لطف انگیز ہے۔

تیسرے بند میں ایک مصرعے سے ("اس ملک کے بھوکے پیاسوں کو پیسے ہی کی حاجت کافی ہے") ایک لمحے کے لیے یہ شک ہوتا ہے کہ کہیں یہ اصلاحی سُر گیت کی بے ساختگی میں تو حارج نہیں، کیوں کہ ایسے واقعے کی صورت میں اپنی چند لمحوں کی ہمدم سے انسان، خصوصاً ناز و نعم کی گود میں پلا ہوا انسان سوچ کی ایسی ذہنی گہرائی کی بجائے جسمانی گہرائیوں کی طرف زیادہ متوجہ ہوسکتا ہے۔ اگر ہاتھ بڑھانے سے پہلے اسے کوئی سوچ نہیں آتی تو اس کے بڑھتے ہوئے ہاتھ کو ایسی سوچ کبھی نہیں روک سکے گی۔ لیکن اس مصرعے سے اوپر کے اس خیال کو بھی تقویت ملتی ہے کہ یہ واقعہ یا تو بیداری کا خواب ہے یا ماضی کا افسانہ جو کمرے میں بے کار بیٹھے ہوئے تلازم خیال کے عمل سے ہیرو کو یاد آ گیا ہے۔

رات کی بات

چوڑیاں بجتی ہیں چھاگل کی صدا آتی ہے
فرطِ بے تابی سے اٹھ اٹھ کے نظر بیٹھ گئی
تھام کر آس ہر آہٹ پہ جگر بیٹھ گئی
میرا غم خانہ عبارت رہا تاریکی سے
موجِ مہتاب کہاں خاک بسر بیٹھ گئی
شبنم آلود ہوا جاتا ہے شب کا داماں
تارے چمکے ہیں کہ اب گردِ سحر بیٹھ گئی
بھیگتی رات نہا کر مرے اشکِ خوں میں
جانے کو اُٹھی ہی تھی، اٹھ کے مگر بیٹھ گئی
اس نے دیکھا کہ مری رانی لجاتی آئی
آنکھیں ملتی ہوئی، فتنوں کو جگاتی آئی
سر سے ڈھلکا ہوا آنچل، شکن آلود لباس
چڑھی آنکھوں میں مچلتی ہوئی نیندوں کی جھلک
سو گئی تھی ذرا خود سب کو سلاتے شاید
نیند کچی تھی کہ دی وعدے نے دل پر دستک

چونک کر اٹھی تو دیکھا کہ ستارے بن کر
اوجِ افلاک پہ ہے مانگ کی افشاں کی چمک
شیشۂ مے سے چھلک کر مئے تند و بے دُرد
اس کے ماتھے سے چرا لیتی ہے سونے کی ڈلک
چوڑیاں ہاتھوں میں تھامیں، چلی ہولے ہولے
کر دے غمازی مبادا کہیں چھاگل کی چھنک
سرخی ٹیکے کی جبیں پر ذرا پھیلی پھیلی
جس طرح جام سے کچھ تھوڑی سی مے جائے چھلک
زلفیں یوں چہرے پہ بکھری ہوئی مانگیں تھیں دل
جس طرح ایک کھلونے پہ ہٹیں دو بالک
میرے غم خانے پہ پہنچی تو کچھ آیا جو خیال
چوڑیاں چھوڑ دیں، چھاگل بھی ہنسی چھا، نا، چھنک
شکر ہے آئی تو ہے، نیند کی گو ماتی ہے
چوڑیاں بجتی ہیں، چھاگل کی صدا آتی ہے

— مختار صدیقی

اس نظم کا لکھنے والا ایک داستانِ رومانی کے صرف ایک ورق کی جھلک دکھا رہا ہے۔ پہلے مصرعے میں وہ ہمیں بجا طور پر اس مختصر افسانے (بلکہ ایک منظر کہیے، ایک منظر) کے آخری حصے سے روشناس کرتا ہے، کیوں کہ یہیں سے تحریک شعری ہوتی ہے۔ اور پھر پہلے اور بعد کے چند

مصرعوں میں جو کچھ بیان ہوا ہے وہ سب کچھ ایک لمحے میں اس کے ذہن میں گذر جاتا ہے۔ لیکن ہمیں چاہیے کہ نظم کے پلاٹ کو سمجھنے کے لیے ذرا باقاعدگی سے چلیں۔ تو یوں جانیے گویا ایک عاشق (اس نظم کا شاعر) اپنی محبوبہ کی آمد کا منتظر ہے لیکن ایفائے وعدہ میں دیر ہو رہی ہے۔ ''فرط بے تابی سے اٹھ اٹھ کے نظر بیٹھ گئی''۔ گھر تاریک نظر آ رہا ہے۔ اچانک ''چوڑیاں بجتی ہیں، چھاگل کی صدا آتی ہے''، اور عاشق کو معلوم ہوتا ہے کہ وعدہ ایفا ہوا۔ یہ قصہ ہے، اور یہ بات ہے رات کی۔ لیکن پہلے اور دوسرے مصرعے کے درمیان شاعر کا ذہن پلٹا کھا جاتا ہے۔ اور اس کے باوجود کہ اب اس کی توجہ آنے والے کی طرف ہے، ایک ہی لمحے میں وہ اپنے پہلے انتظار کے لمحوں کا جائزہ لے لیتا ہے جب اس کا غم خانہ تاریکی سے عبارت تھا۔ ''چھاگل کی صدا'' آتے ہی اسے یوں محسوس ہوا گویا بھیگتی رات، جو اَب جانے کو تھی اور جس کے بعد ایفائے وعدہ کے بغیر ہی صبح ہو جاتی، اچانک ٹھٹک کر رہ گئی ہے۔ یہاں فن کار نے عاشق کے احساس کو بہت خوبی سے بیان کیا ہے۔ پہلے انتظار کے لمحے گذرتے جا رہے تھے، رات ختم ہوتی نظر آ رہی تھی، لیکن اب وقت گویا ٹھہر سا گیا ہے، اب وقت کے گذرنے کا احساس نہیں رہا، صرف یہی احساس باقی ہے کہ ''وہ آ گئی''۔ لیکن اتنی دیر کیوں کی؟ شاعر اپنی محبوبہ کو دیکھتے ہی پہچان لیتا ہے کہ اتنی دیر کیوں کی۔ اس کی آنکھوں سے ظاہر تھا کہ سوتے سے اٹھ کر آئی ہے۔ آنچل سر سے ڈھلکا ہوا تھا۔ لباس شکن آلود تھا۔ ان سب باتوں سے یہی ظاہر ہوتا ہے کہ اس انتظار میں اس کی آنکھ لگ گئی تھی کہ گھر کے لوگ سو لیں تو چھپ کر نکل چلے۔

گھر میں گھر والوں کی موجودگی ایک اور مصرعے سے بھی ظاہر ہے۔ ''چوڑیاں ہاتھوں میں تھامیں، چلی ہولے ہولے۔'' آنکھ تو لگ گئی، لیکن کچی نیند میں اچانک وعدے کا خیال آیا۔ بستر سے اٹھی، احتیاط کے ساتھ گھر سے نکلی۔ باہر آسمان پر ستارے دمک رہے تھے۔ اپنے چاہنے والے کے گھر پہنچی تو ابھی دروازے کے باہر ہی تھی کہ ایک شوخ خیال ذہن میں آیا۔ اب تک وہ

نہایت محتاط انداز میں چلی آرہی تھی۔اب اس کے تصور نے شاید اپنے منتظر عاشق کو دیکھا جس کی امید کے مایوسی میں بدل جانے کا خطرہ بھی تھا۔اچانک جانا درست نہیں۔عورت کے دل میں شادی مرگ کے نہ جانے کیا کیا وہم آئے، اس نے چوڑیاں چھوڑ دیں، پاؤں زور سے رکھا تو چھاگل بھی بجی۔اب کوئی خطرہ نہیں۔ایک طرح کی اطلاع دی جا چکی ہے۔

رُباعیات

خاتم سے علاحدہ نگیں ہو، ہے ہے!
روتی ہوئی چشم سرگیں ہو، ہے ہے!
جھونکوں میں کراہنے کی ہیں آوازیں
یہ کون ہے؟ کیا تم ہو؟ تمھیں ہو، ہے ہے!

(۲)

اے دردِ نہاں! دوچند ہو جا، للہ!
اے موجِ الم! بلند ہو جا، للہ!
ہاں اے حرکت، جوش کے دل کی حرکت!
غیرت ہو اگر تو بند ہو جا، للہ!

— جوش ملیح آبادی

پہلی رباعی میں شاعر اکیلا بیٹھا ہے۔ وقت خواہ دن کا ہے خواہ رات کا، ایک بات لازمی ہے: سکون ہے، خاموشی، مکمل! اچانک اسے رہ رہ کر کراہنے کی آواز سنائی دیتی ہے۔ آواز کی نزاکت سے ظاہر ہے کہ کوئی عورت ہے جسے کسی انجانے دکھ نے بے چین کر رکھا ہے۔ کراہنے والے کی جنس کا تعین شاعر نے آواز سے کیا ہے، لیکن ہم شاعر کے الفاظ ''چشم سرگیں'' سے کرتے ہیں۔ اس خاموشی، سکون اور تنہائی میں جب شاعر کو ایک عورت، ایک حسین عورت (حسن شاعر کا

مفروضہ ہے) کے کراہنے کی آواز آتی ہے تو اس کے احساس مردانگی کو تحریک ہوتی ہے، اور اس کے ذہن میں تاسّف کی تخلیق ہوتی ہے۔ اسے افسوس ہوتا ہے کہ چشمِ سرگیں تو رونے کے لیے نہیں بنی، یہ ظلم کیوں ہو رہا ہے؟ یہ تو ایسی ہی بات ہے کہ انگوٹھی کو نگینے سے علاحدہ کر کے ایک حسین چیز کو ضائع کیا جائے۔ اور پھر ایک دم اسے احساس ہوتا ہے کہ یہ آواز تو مانوس معلوم ہوتی ہے۔ اور تجسس پیدا ہوتا ہے کہ یہ کون ہے۔ اسے شک ہے کہ یہ آواز اس عورت کی ہے جس سے اسے نسبت رہی ہے۔ اسی لیے وہ سوال کرتا ہے: ''کیا تم ہو؟'' رہ رہ کر کراہنے کی آواز اب بھی آ رہی ہے اور اس کا شک یقین سے بدل جاتا ہے — ''تمھیں ہو'' — اور تاسف کا جو نغمہ اس کے سازِ دل سے چھڑا تھا اس کے سُر پورے ہو جاتے ہیں۔

اس رباعی کی اشارتی حیثیت بہت بلند ہے۔ ہم اس کے قصّے کو کئی طرح فرض کر سکتے ہیں۔ ممکن ہے کہ کراہنے کی کوئی آواز نہ آ رہی ہو، صرف شاعر کے دل ہی میں غم والم کے احساس چھائے ہوئے ہوں، اور اس کا ذہن کسی محبوب ہستی کی طرف چل پڑا ہو اور پھر، ایک طرح کی پیغام رسانی کے ذریعے سے، پہلے اس نے اپنے غم والم کو اپنی محبوب ہستی کا غم والم بنایا ہو اور پھر اس کے دکھ پر خود ہی اظہارِ تاسف کر کے اپنی ہمدردی کو دوسرے کی ہمدردی کے پردے میں پورا کیا ہو۔

ایک وضاحت اور بھی ہو سکتی ہے۔ اگر خاتم کو جنسی علامت سمجھ لیا جائے تو رباعی کا موضوع بچّے کی پیدائش ہو جائے گا۔ اس صورت میں ہم یہ فرض کریں گے کہ شاعر پاس کے کمرے میں موجود ہے۔

دوسری رباعی کو موضوعی لحاظ سے پہلی سے کافی حد تک ہم آہنگی حاصل ہے۔ ممکن ہے کہ پہلی رباعی میں جو درد والم ایک پراسرار کیفیت لیے ہوئے ہے، اسی کو مخاطب کر کے شاعر کہہ رہا ہو کہ ''اے دردِ نہاں، دو چند ہو جا!'' دو چند کیوں ہو جائے؟ اس لیے کہ یوں اس کا شعوری احساس

ہو سکے گا، بھید کا رنگ مٹ جائے گا، پہلی دھندلی کیفیت باقی نہ رہے گی۔ موجِ الم کے بلند ہونے ہی سے اسے معلوم ہو سکے گا کہ یہ درد کیسا ہے، کیوں ہے۔ لیکن شاعر اپنے دل کی حرکت کے بند ہو جانے کا طلب گار کیوں ہے؟ شاید اس لیے کہ یوں اس دردِ نہاں سے چھٹکارا حاصل ہو جائے۔ لیکن چوتھے مصرعے میں ''غیرت'' کا لفظ کیا کہتا ہے؟ غیرت کس بات کی؟ اور اسی لفظ کی بنا پر اس رباعی کا تعلق پہلی رباعی سے پیدا ہو سکتا ہے۔ شاعر کی محبوب ہستی دکھ میں ہے۔ اس کے دکھ سے شاعر بھی دکھی ہے۔ لیکن ان دونوں کے درد کی نوعیت پر اسرار ہے، یہ درد ایک بھید کی بات ہے، ایک پیچیدہ نفسی احساس۔ البتہ اتنی بات کا شاعر کو اب یقین سا ہو چکا ہے کہ ایک محبوب عورت بے چین ہے، لیکن وہ اس کے درد کا مداوا کرنے سے عاجز ہے۔ اس کے احساس مردانگی کو اس درد کے علم سے جو تحریک ہوتی ہے وہ اس کی تسکین نہیں کر سکتا۔ اور اسی لیے لکھتا ہے کہ اے جوش کے دل کی حرکت! (اپنے درد کی تو بات ہی الگ، تو اس کے درد کو بھی نہیں مٹا سکتی، اگر تجھے ذرا بھی) غیرت ہو تو بند ہو جا۔

رس بھرے ہونٹ

۱۔ رس بھرے ہونٹ، پھول سے ہلکے
۲۔ جیسے بلور کی صراحی میں
۳۔ بادۂ آتشیں نفس چھلکے
۴۔ جیسے نرگس کی گول آنکھوں سے
۵۔ ایک شبنم کا ارغواں قطرہ
۶۔ شفقِ صبح سے درخشندہ
۷۔ دھیرے دھیرے سنبھل سنبھل ڈھلکے

۸۔ رس بھرے ہونٹ یوں لرزتے ہیں
۹۔ یوں لرزتے ہیں جس طرح کوئی
۱۰۔ رات دن کا تھکا ہوا راہی
۱۱۔ پاؤں چھلنی، نگاہ متزلزل
۱۲۔ وقت صحرائے بیکراں کہ جہاں
۱۳۔ سنگِ منزل نما، نہ آج نہ کل
۱۴۔ دفعتاً دور، دور، آنکھ سے دور

۱۵۔ شفقِ شام کی سیاہی میں

۱۶۔ قلب کی آرزو نگاہی میں

۱۷۔ فرش سے عرش تک لپک اٹھے

۱۸۔ ایک دھوکا، سراب، منبعِ نور

۱۹۔ رس بھرے ہونٹ دیکھ کر تاثیر

۲۰۔ رات دن کے تھکے ہوے راہی

۲۱۔ یوں لرزتے ہیں، یوں ترستے ہیں

——ایم ڈی تاثیر

اردو شاعری میں جب بھی کسی شاعر نے عورت کے اعضا کی خوبیوں کو جتایا ہے تو عموماً سراپا بیان کیا ہے، اور اگر بھی کسی حصہ جسم کی تعریف کی ہے تو کسی نفسی کیفیت کو بیان کرنے کی کوشش نہیں کی ہے، اس تعریف میں ناظر کے احساساتی ردِعمل کو کم ہی دخل رہا ہے۔ میر تقی نے لکھا ہے:

میر اُن نیم باز آنکھوں میں
ساری مستی شراب کی سی ہے

لیکن یہ نہیں لکھا کہ اس مستی کا میر تقی کے ذہن پر کیا اثر ہوا۔ دوسرے لفظوں میں یوں کہیے کہ شاعر کا ذہن نیم باز آنکھوں سے ماورا نہیں جا سکا اور یوں شعر محض بیانیہ ہو کر رہ گیا۔ اسی طرح ''کیفیت اس کے لب کی کیا کہیے/ پنکھڑی اک گلاب کی سی ہے۔'' یہاں بھی وہی عالم ہے۔ شاید اس کی وجہ یہ ہو کہ تشبیہ اور استعارے کے تصورات سے جو کام مغربی، خصوصاً فرانسیسی اور جرمن، شعرا نے لیا،

اس سے ہمارے شاعر واقف نہ تھے۔ دوسرے شاید ان اشعار سے بالواسطہ اثر پیدا کرنا مقصود ہے۔

تاثیر کی اس نظم کے موضوع کا تعین ذرا مشکل ہے۔ کیا اس کا موضوع ''رس بھرے ہونٹ'' ہیں؟ ان ہونٹوں کی ''لرزش'' ہے؟ یا موجودہ تہذیب و تمدن کے جنسی فاقہ کش جنھیں ''رات دن کے تھکے ہوئے راہی'' کہا جا سکتا ہے؟ بہرحال شاعر ہونٹوں کو دیکھتا ہے، ان ہونٹوں کو جو ''پھول سے ہلکے'' ہیں۔ دوسری تشبیہ (''جیسے بلور کی صراحی میں/ بادۂ آتشیں نفس چھلکے'') رنگ کی ہے۔ لیکن اس وقت شاعر کو ہونٹوں کی حرارت کا احساس بھی ہے جس کا تلازمِ خیال شاعر کو ''شبنم کے اس ارغواں قطرے'' تک لے جاتا ہے ''جو شفقِ صبح سے درخشندہ ہو'' اور ''نرگس کی گول آنکھوں سے دھیرے دھیرے سنبھل سنبھل کر ڈھلک رہا ہو''— اب تک شاعر کی نگاہوں میں صرف ایک عورت کا حسین چہرہ تھا، اور اس چہرے میں بھی اس کی توجہ کو صرف ''رس بھرے ہونٹ'' ہی متوجہ کیے ہوئے تھے۔ اچانک ان ہونٹوں میں ایک لرزش پیدا ہوتی ہے، اور وہ سوچتا ہے: یہ لرزش کیسی؟ کیا ایسی کسی لرزش سے شاعر پیشتر آگاہ ہے؟ ہاں، یہ لرزش تو اس رات دن کے تھکے ہوئے راہی کی لرزش سے ملتی جلتی ہے جس کے پاؤں چھلنی ہیں، جس کی نگاہ متزلزل اور جو وقت کے ایک ایسے صحرائے بیکراں میں چلا جا رہا ہے جہاں نہ کوئی سنگِ منزل نما ہے، نہ آج نہ کل۔ یہاں وقت اور فاصلے کے تصورات ایک دوسرے میں الجھ گئے ہیں۔ صحرائے بے کراں کہ جہاں سنگِ منزل نما نہیں ہے! وقت نہ آج نہ کل۔ یہاں اس تھکے ہوئے راہی کی حیثیت بھی عالم گیر ہو گئی ہے، بلکہ وہ زمان و مکاں دونوں کی قیود سے آزاد ہو گیا ہے۔ ہر زمانے اور ہر مقام کے ترسے ہوئے نوجوان کا نمائندہ۔

نظم کے اس مقام تک ہونٹوں کی لرزش سے جو تلازمِ خیال پیدا ہوا اس کے تصورات کی تکمیل ہو گئی۔ لیکن اس لرزش کو دیکھ کر یا ان ہونٹوں کو دیکھ کر ایک خواہش بھی شاعر کے ذہن میں

پیدا ہوئی تھی، اور چوں کہ وہ خواہش ذہن میں آسودہ ہوگئی تھی اس لیے اب جب کہ ملتی جلتی لرزش کا خیال ختم ہوگیا تو وہ آسودہ آرزو بھی جا گی۔ لیکن اس صحرائے بیکراں اور اس کے تھکے ہوئے راہی کا اثر ذہن پر گہرا ہے، اس لیے انھی اثرات کے ماتحت اس آرزو کا اظہار ایک جھجکتا ہوا اظہار ہوتا ہے۔

یہاں پہنچ کر اگر ہم نظم کو از سرِ نو پڑھیں تو اچھا ہو، کیوں کہ آٹھ سے تیرہ تک کے مصرعے اس دفعہ ہمارے لیے کار آمد نہیں ہیں، گویا ہمارا تصور اب یوں ہونا چاہیے کہ شاعر کی نگاہوں میں ایک عورت کا حسین چہرہ ہے اور اس چہرے میں بھی اس کی توجہ کو وہ ''رس بھرے ہونٹ'' ہی متوجہ کیے ہوئے ہیں جو پھول سے ہلکے ہیں، جن کا رنگ ارغوانی ہے، اور جن میں گداز سے لبریز ایک نمی ہے اور حرارت بھی ہے۔ ان ہونٹوں کو دیکھ کر ان سے جو کام لیا جا سکتا ہے اس کا خیال آجاتا ہے، لیکن اس آرزو کی تکمیل ایک دھوکا ہے، ایک سراب۔ صرف وہ ہونٹ، وہ منبع نور، ایک شعلے کی مانند لپک اٹھتے ہیں، یعنی ایک شعلہ سا لپک اٹھتا ہے، اور یہ لپک شاعر کو اپنے آپ سے بہت ہی دور محسوس ہوتی ہے، گویا اس نے ہونٹ دیکھے تھے، ایک منبع نور دیکھا تھا، ان میں لرزش پیدا ہوئی تھی، ایک شعلہ سا لپک اٹھا تھا اور اب شاعر تنہا ہے اور اسے صرف اس لرزش کا احساس ہے جو اس منظر کو دیکھ کر اس کے اپنے دل میں پیدا ہوئی تھی۔

نظم کے شروع میں شاعر کا ذہن صرف ہونٹوں کا شگفتہ تصور لیے ہوئے ہے، اس لیے ''شبنم کا ارغواں قطرہ'' درخشانی میں شفقِ صبح سے بڑھ جاتا ہے، یعنی شاعر ہونٹوں کی نمی کو صبح کے تازہ، شگفتہ اور ٹھنڈک پہنچانے والے منظر سے مماثل پاتا ہے۔ لیکن آگے چل کر جب رات دن کے تھکے ہوئے راہی کا تصور نظم پر چھا جاتا ہے تو تاثر کے لحاظ سے بھی ذہن میں ایک تبدیلی پیدا ہو جاتی ہے۔ ہونٹ صبح کا سادہ اور سکون پرور منظر ہیں، لیکن ہونٹوں کی لرزش ایک شعلہ ہے جو شفقِ شام کی سیاہی میں لپک اٹھتا ہے۔ صبح اور شام کو افق کے منظر میں جو رنگ اور احساس کا فرق

ہے اس سے شاعر کے ذہن نے یہاں خاطر خواہ کام لیا ہے۔

میرے خیال میں فنی لحاظ سے اس نظم میں ایک عیب بھی ہے اور وہ تخلص کا استعمال ہے۔ تخلص غزل کی پیداوار ہے، اور غزل تک ہی اسے محدود رہنا چاہیے کیوں کہ غزل میں اس کی کھپت بہت خوبی سے ہو جاتی ہے۔ نظم میں اس کے استعمال سے تسلسل میں فرق پڑتا ہے، خصوصاً اس نظم میں جس کی خوبی اس کے تصورات کا بہاؤ ہے۔ ایسی نظم میں موضوع سے قرب ہر لحمہ ضروری ہے، اور تخلص موضوع کی بجائے شاعر کے قریب لے جاتا ہے۔

رقص

اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے
زندگی سے بھاگ کر آیا ہوں میں
ڈر سے لرزاں ہوں، کہیں ایسا نہ ہو
رقص گھر کے چور دروازے سے آ کر زندگی
ڈھونڈھ لے مجھ کو، نشاں پا لے مرا
اور جرمِ عیش کرتے دیکھ لے
اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے

رقص کی یہ گردشیں
ایک مبہم آسیا کے دور ہیں
کیسی سرگرمی سے غم کو روندتا جاتا ہوں میں
جی میں کہتا ہوں کہ ہاں
رقص گھر میں زندگی کے جھانکنے سے پیشتر
کلفتوں کا سنگریزہ ایک بھی رہنے نہ پائے
اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے

زندگی میرے لیے
ایک خونی بھیڑیے سے کم نہیں
اے حسین و اجنبی عورت اسی کے ڈر سے میں
ہو رہا ہوں لحظہ لحظہ اور بھی تیرے قریب!
جانتا ہوں تو مری جاں بھی نہیں
تجھ سے ملنے کا پھر امکاں بھی نہیں
تو مری ان آرزوؤں کی مگر تمثیل ہے
جو رہیں مجھ سے گریزاں آج تک!

عہدِ پارینہ کا میں انساں نہیں
بندگی سے اس در و دیوار کی
ہو چکی ہیں خواہشیں بے سوز و رنگ و ناتواں
جسم سے تیرے لپٹ سکتا تو ہوں
زندگی پر میں جھپٹ سکتا نہیں
اس لیے اب تھام لے
اے حسین و اجنبی عورت! مجھے اب تھام لے

— ن م راشد

راشد کے متعلق میں ایک اور جگہ بھی کہہ چکا ہوں کہ اس کے سوچنے کا انداز مغربی ہے،

شاید اسی لیے اس کی نظموں کا انداز بھی عموماً مغربی ہوتا ہے۔ اس نظم میں رقص گھر ہی کو لیجیے — خالصتاً مغرب کی چیز ہے، اگرچہ بمبئی اور کلکتہ ایسے شہروں میں اب اسے ہندوستانی بھی نواز رہے ہیں، اور اس لیے پڑھے لکھے یا سینما کے شائق انسانوں کے لیے اس نظم میں کچھ زیادہ اجنبیت نہیں ہونی چاہیے۔ راشد کی نظموں میں یہ بات اکثر موجود ہے کہ وہ ایک جھجکتے ہوئے، تھکے ماندے انسان کا تصور پیش کرتا ہے، ایک ایسے انسان کا تصور جس کے ذہن پر تہذیب و تمدن کی الجھنوں کا اثر ذرا حد سے زیادہ ہوا، ہو جو کسی بات سے جی بھر کر پورے طور پر لطف اندوز نہ ہوسکتا ہو، ایک نقطے سے ہٹ کر دوسرے نقطے تک جاتا ہو اور پھر دوسرے سے تیسرے تک۔ اس نظم میں بھی اس کی عصبیت اسے زندگی کی وسعت اور ہماہمی سے تنگ آ کر رقص گھر کے اندر لے گئی ہے۔ اور اگرچہ وہ کہتا ہے کہ رقص کی گردشیں ایک خیالی چکی میں اس کے غم کو پیس رہی ہیں — نہیں، رقص کی گردشوں میں اس کے پاؤں غم کو روندرہے ہیں، لیکن اسے اب بھی خدشہ ہے کہ کہیں زندگی، وہ زندگی جس سے وہ گریزاں ہوکر رقص گھر کی پناہ میں آیا ہے، اس کا کھویا ہوا سراغ پالے۔ ''اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے'' — اس مصرعے کا تواتر ہی ظاہر کررہا ہے کہ اسے زندگی کے قریب آجانے کا اندیشہ کس قدر ستارہا ہے، اور وہ گویا اپنی ہم رقص سے پچھتا رہا ہے، اس میں اپنے آپ کو کھودینا چاہتا ہے، اس کے لیے اسے اتنی پناہ کافی نہیں، شاید ابھی وہ اس حقیقت سے بے خبر ہے کہ ایسی حرکت بعض دفعہ ''زندگی'' کی تخلیق کا باعث بھی بن جایا کرتی ہے۔ لیکن ہمیں اپنے دل میں یہ خیال نہیں لانا چاہیے کیوں کہ اس کی ہم رقص اس کے لیے اجنبی ہے، اس قدر کہ اس سے دوبارہ ملنے کی بھی کوئی صورت نہیں۔ اس کی یہ دل بستگی ہنگامی ہے، ایک علاج کی حیثیت رکھتی ہے۔ اور کہیں اس کی ہم رقص، وہ حسین اور اجنبی عورت، رقص میں اس کے غیر معمولی جوش سے کسی طرح کا شک نہ کرنے لگے، اس لیے وہ اسے صاف طور پر کہہ رہا ہے کہ اس میں اسے صرف ایک مماثلت نظر آتی ہے، اس

کا یہ جوش کسی قدیم مرد کی وحشت نہیں ہے، اس کی خواہشیں تو تہذیب کی چار دیواری کے آگے متواتر سر جھکائے رہنے سے اپنی قدیم شدت کھو چکی ہیں، اس سے کسی طرح کا خطرہ غلط نظری ہے، وہ تو رقص میں صرف جسم سے لپٹ سکتا ہے اور بس۔ زندگی پر وہ نہیں جھپٹ سکتا۔ یہاں زندگی کے دو مفہوم ہو سکتے ہیں، ایک وہ زندگی جو رقص گھر کے باہر ہے، جسے چھوڑ کر، جس سے تنگ آ کر شاعر اس چار دیواری میں آیا ہے، اور دوسرے وہ زندگی جو اسے اس وقت اپنے آس پاس، اپنے پہلو میں دکھائی دے رہی ہے۔

راشد کے اس ٹکڑے سے آزاد نظم کے فنی فوائد کا اظہار بھی ہوتا ہے۔ اس کی بحر سے رقص کا بہاؤ ظاہر ہے، بنیادی رکن فاعلاتن ہے — جھٹکے دیتا ہوا اور ہر گردش کو پورا کرتا ہوا رکن — فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن۔ ''فاعلا'' میں بہاؤ ہے اور ''تن'' کا ٹکڑا اس بہاؤ کو روک کر گردش کے دوسرے آدھے دائرے میں لے جاتا ہے۔ متواتر جب یہ پورا رکن دو یا تین یا چار بار چلتا ہے تو اس کے بہاؤ کا زور بڑھ جاتا ہے اور آخر میں فاعلن یا فاعلات کا چھوٹا رکن روک کا کام دیتا ہے۔

نظم کے شروع سے آدھے حصے تک شاعر ابھی رقص میں پوری طرح گم نہیں ہوا، اس لیے لمبے مصرعوں کے درمیان میں کہیں کہیں چھوٹے مصرعے بھی آ جاتے ہیں، جو رقص کے بہاؤ کو کسی حد تک کم کر دیتے ہیں، جیسے دوڑنے میں کوئی شخص کبھی کبھی ٹھہر کر سانس لے لے۔ لیکن آدھی نظم کے بعد سے بہت دور تک مصرعوں کی لمبان باقاعدہ چلی جاتی ہے۔ اب شاعر رقص کے بہاؤ میں، اس کی گردشوں میں، گردشوں کے آخر میں جھٹکے دیتی ہوئی پہلو بدلنے والی حرکتوں میں کھو چکا ہے۔ صرف آخر میں پہنچ کر جب شاید اسے اس کا احساس ہوتا ہے کہ وہ اظہارِ نفسی کر چکا، ایک دو چھوٹے مصرعوں کی آمد ہوتی ہے۔

رقص کے جس بہاؤ کی اس نظم کے ''ہیرو'' کی ذہنی کیفیت کے لحاظ سے ضرورت تھی، فن کار نے بنیادی رکن فاعلاتن اس کے عین مطابق منتخب کیا ہے۔ مفاعیلن، فعولن، فعلن،

مفتعلن ، فاعلن ــــ کسی اور رکن میں ایسا بہاؤ، ایسی گردش اور ایسے جھٹکے نہیں ہو سکتے تھے۔

نظم میں ایک جگہ شاعر اس بات کا اظہار کرتا ہے کہ اس رقص سے وہ یوں محسوس کر رہا ہے گویا ایک مبہم سی چکی چل رہی ہے اور وہ اپنے غموں کو پاؤں تلے روندتا چلا جا رہا ہے۔ اس بنیادی رکن کی گردش اور جھٹکوں میں کسی چکی کی گولائی ایسی کیفیت بھی موجود ہے۔

زنجیر

۱۔ گوشۂ زنجیر میں
۲۔ اک نئی جنبش ہویدا ہو چلی
۳۔ سنگِ خارا ہی سہی، خارِ مغیلاں ہی سہی
۴۔ دشمنِ جاں، دشمنِ جاں ہی سہی
۵۔ دوست سے دست و گریباں ہی سہی
۶۔ یہ بھی تو شبنم نہیں
۷۔ یہ بھی تو مخمل نہیں، دیبا نہیں، ریشم نہیں!

۸۔ ہر جگہ پھر سینۂ نخچیر میں
۹۔ اک نیا ارماں، نئی امید پیدا ہو چلی
۱۰۔ حجلۂ سیمیں سے تو بھی پیلۂ ریشم نکل
۱۱۔ وہ حسیں اور دور افتادہ فرنگی عورتیں
۱۲۔ تو نے جن کے حسنِ روز افزوں کی زینت کے لیے
۱۳۔ سالہا بے دست و پا ہو کر بُنے ہیں تار ہائے سیم و زر
۱۴۔ ان کے مردوں کے لیے بھی آج اک سنگین جال

۱۵۔ ہو سکے تو اپنے پیکر سے نکال

۱۶۔ شکر ہے دنبالۂ زنجیر میں

۱۷۔ اک نئی جنبش، نئی لرزش ہویدا ہو چلی

۱۸۔ کوہساروں، ریگ زاروں سے ندا آنے لگی

۱۹۔ ظلم پروردہ غلامو، بھاگ جاؤ

۲۰۔ چار سو چھائے ہوئے ظلمات کو اب چیر جاؤ

۲۲۔ اور اس ہنگامِ باد آورد کو

۲۳۔ حیلۂ شب خوں بناؤ!

— ن م راشد

راشد کی اس نظم میں ایک ایسے ملک کا نقشہ نہایت نفیس کنایوں اور استعاروں سے بیان کیا گیا ہے جو سالہا سال سے غلامی کی بے بسی اور مشقت میں زندگی بسر کر رہا ہو۔ نظم کے دوسرے اور تیسرے بند کا مفہوم نسبتاً آسانی سے سمجھ میں آ جاتا ہے، لیکن پہلا بند ذرا الجھن میں ڈالنے والا ہے۔ دوسرے بند میں پیلۂ ریشم اور تیسرے بند میں اس ہنگامِ باد آور کے معنی جلد ہی متعین ہو جاتے ہیں، لیکن پہلے بند میں سنگِ خارا، خارِ مغیلاں، دوست وغیرہ کے استعارے ذرا مبہم دکھائی دیتے ہیں۔ اگر مفہوم کا تسلسل قائم کرنا چاہیں تو دوسرے بند کو پہلا اور پہلے کو دوسرا بند سمجھ کر پڑھنا چاہیے۔ یوں صرف دو تصور قائم ہو سکیں گے، یعنی پہلی تصویر اپنے حجلۂ سیمیں میں مصروفِ مشقت پیلۂ ریشم کی، اور شاعر اسے باہر نکلنے کو کہہ رہا ہے، کیوں کہ ہر جگہ سینۂ نخچیر میں ایک نیا ارمان، نئی

امید پیدا ہونے کو ہے۔ یہ پہلی تصویر سمٹی ہوئی ہے اور دوسری تصویر پھیلی ہوئی، یعنی شاعر کی للکار کے اثر سے کوہساروں، ریگ زاروں سے اس کی گونج پلٹ کر آرہی ہے، گویا اس کی دعوتِ عمل کامیاب ثابت ہوئی ہے۔ لیکن ان دو تصویروں کے تعین کی صورت میں درمیانی بند (جو اَب پہلا بند ہے) کچھ بے جا معلوم ہوگا۔ نیز عنوان (''زنجیر'') اور اس کے متعلقات حشو محسوس ہوں گے۔ اس لیے اب ہم پھر نظم کی پہلی یعنی موجودہ صورت کی طرف آتے ہیں۔ شاعر کے ذہن میں ایک ملک کی غلامی کا تصور ہے، پابندی کا، اور وہ ملک اسے ایک پابہ زنجیر ہستی معلوم ہوتا ہے، ایک ایسی ہستی جس کی فعالیت محض اپنی غلامانہ مشقت تک محدود ہوکر رہ چکی ہے۔ یہ غلامانہ مشقت کولھو کے بیل کی سی کیفیت ہے؛ اس کے ذہن کو ریشم کے کیڑے کی طرف لے جاتی ہے۔ اور اس رغبت کا ایک اور سبب یہ ہے کہ اس کے خیال میں اس غلام کی محنت اور مشقت کا تمام ثمرہ ایک دور کے ملک میں وہاں کی عورتوں کی آرائش اور زینت میں صرف ہورہا ہے ـــ غالبًا عورتوں کا دھیان آتے ہی حجلۂ سیمیں، شبنم، مخمل، دیبا، ریشم وغیرہ ایسے الفاظ اس کے ذہن میں آتے ہیں۔ غلام کا بنایا ہوا سامان عورتوں کی زینت کے لیے بھیجا جاتا ہے۔ یہ خیال اس کے ذہن کو ریشم کے کیڑے کے ملک کی گذشتہ تاریخ کا ایک تلخ واقعہ یاد دلاتا ہے، جب پیلۂ ریشم بھی اپنے حجلہ سیمیں کے اندر سمٹا سمٹایا بے دست و پا ہیولیٰ ہے۔

نظم کے تسلسل کو آسان صورت میں رکھنے کے لیے مصرعوں کی ترتیب یوں ہوگی:

مصرعوں کا مجوزہ شمار	موجودہ شمار
۱	۸
۲	۹
۳	۱۰
۴ تا ۸	۳ تا ۷

۹ تا ۱۳	۱۱ تا ۱۵
۱۴ تا ۱۵	۱ تا ۲

اور دوسرا بند موجودہ شمار کے لحاظ سے ۱۶ تا ۲۳ ہوگا۔

لیکن اب بھی چار سے آٹھ کا مجوزہ اور ۳ تا ۷ کا موجودہ شمار واضح نہ ہو سکے گا۔ اس لیے ذیل کا مکالمہ معاون ہو سکتا ہے:

شاعر: ہر جگہ پھر سینۂ نخچیر میں ایک نیا ارمان، نئی امید پیدا ہو چلی (اس لیے) حجلۂ سیمیں سے تو بھی پیلۂ ریشم نکل!

پیلۂ ریشم: اس وقت اگر میں نے جنبش کی تو میں بالواسطہ 'ج' کی مدد کروں گا جو اپنی بربریت اور ظلم اور سختی کے باعث سنگِ خارا ہیں۔

شاعر: سنگِ خارا ہیں تو سنگِ خارا ہی سہی۔

پیلۂ ریشم: نیز میں بالواسطہ 'ن' کی مدد کروں گا جو اپنے عمل کی تیزی اور اپنے مظالم کی تندی کے باعث خارِ مغیلاں ہیں۔

شاعر: خارِ مغیلاں ہی سہی۔

پیلۂ ریشم: اس کے علاوہ یہ سنگِ خارا اور یہ خارِ مغیلاں 'ا' سے دست و گریباں ہیں جو میرا دوست ہے۔

شاعر: دوست سے دست و گریباں ہیں تو اس کے باوجود اے پیلۂ ریشم، نکل! کیوں کہ یہ دوست بھی تو سنگِ خارا اور خارِ مغیلاں ہی کی نوع سے ہے، یہ بھی تو شبنم نہیں، مخمل نہیں، دیبا نہیں، ریشم نہیں۔ اور یہاں پہنچ کر جب شاعر کے ذہن میں مخمل، دیبا، ریشم کا خیال آتا ہے تو اس کا ذہن پیلۂ ریشم کی گذشتہ تاریخ کی طرف رجوع ہو جاتا ہے اور وہ گریز کرتا ہے کہ اے کیڑے، تو نے جن عورتوں کے لیے سالہا سال تارہائے سیم و زر بنے ہیں ان کے مردوں کے

لیے بھی آج ایک جال بنادے۔ معلوم نہیں اس پیلہ ٔ ریشم پر اس وعظ کا کیا ردعمل ہوتا ہے، لیکن شاعر کے ذہن میں یہ عکس پیدا ہوتا ہے کہ اب قیدی کی زنجیر جو ڈھیلی پڑی تھی تن گئی ہے، کیوں کہ اس کے کھونٹے والے حصے میں (دنبالۂ زنجیر میں) نہ صرف جنبش بلکہ ایک لرزش پیدا ہو چلی ہے۔ یہاں اس کا بھی لحاظ رہے کہ جنبش کا وقفہ کم اور لرزش کا زیادہ ہوتا ہے، جنبش محض ایک حرکت اور لرزش ایک متواتر حرکت، چناں چہ لرزش سے قیدی کی فعالیت کا ثبوت ملتا ہے۔ اسی طرح کا ایک کنایہ دوسرے مصرعے (''اک نئی جنبش ہویدا ہو چلی'') میں ہے۔ ''نئی'' کیوں؟ اس لیے کہ پہلی جنبش غلامانہ مشقت کی ضرورت سے تھی، یہ دوسری جنبش نئی ہے، یہ غلامی کو دور کرنے کے لیے ایک نئی حرکت ہے۔

اپنے استعاروں اور کنایوں کی بنا پر شاعر کی یہ نظم ایک بلند درجہ رکھتی ہے۔ نیز سیاسی لحاظ سے غالباً راشد کی یہ پہلی خالص نظم ہے، اگرچہ اس میں بھی فرنگی عورتوں اور ان کے حسنِ روزافزوں کی زینت کا احساس اس کی جنسی رغبت کی غمازی کرتا ہے اور یہ خیال ہمارے دل میں لاتا ہے کہ شاید اسی قسم کی عورتوں کے حضور میں ناکامی ہی شاعر کے لیے اس للکار کی تحریک کا باعث ہوئی ہے۔ لیکن اگر یوں ہے بھی یہ نفس لاشعوری کی بات ہے۔

زندگی

میز پر، کرسی پہ، چھت پر جالے
درودیوار پہ اک گردِ سکوت
آئینہ ماند ہے، اس کی حیرت
دامنِ خاک میں پوشیدہ ہے
فرش پر سہمی ہوئی خاموشی
میرے قدموں کی صدا سے اُٹھی
کس قدر صاف ہیں قدموں کے نشاں
جو مرے پیچھے چلے آتے ہیں
اس قدر گرد کہاں سے آئی؟
میز پر میری کتابوں کو تو دیکھ
نام بھی ان کے نہیں پڑھ سکتا
ان پہ چمٹے ہوئے بے حس جالے
اف! دریچے کا وہ پردہ لرزا
اور اک گرد کا طوفان اٹھا
مجھ کو آغوش میں لینے کے لیے

(۲)

سامنے دوسرے دروازے میں
دیکھ، ملتے ہیں جہاں دونوں کواڑ
ایک معصوم سی چھوٹی سی ہے درز
جیسے ملتے ہوئے ہونٹوں کے خطوط
انھیں ہونٹوں سے چھنی آتی ہے
ایک خاموش سی دوشیزہ لکیر
ایک آہن کی بھبوکا چھفتی
ایک جلتی ہوئی قندیل کی لو
جس سے کمرے کی فضائے سادہ
ایک بے رنگ سا افسانہ بنی
خاکِ پروانہ نہیں اس لو میں
ذرے ہیں رقص کناں، چرخ زناں
ہر طرف بند ہیں خاموش کواڑ
اور پھر کمرے کی اس گرد کو دیکھ!

(۳)

تو نہیں سمجھی؟ یہی درز تو ہے
جس سے چھنتے ہوئے ذرّات کا نور

فرش پر، میز پہ، دیواروں پر
ایک پردہ سا بچھا دیتا ہے
یہ زمیں اور نظامِ شمسی
انھیں ذرّات کا اِک پرتو ہے
تو نہیں جانتی؟ یہ نرم سی خاک
یہی باریک، ملائم ذرے
کٹ کے سورج سے یہاں پہنچے ہیں
کرہَ ارض کی ترکیبِ وجود
ان کی خاموش اداکاری ہے
انھی ذرّوں کا تصور ہے جہاں
انھی ذروں سے بنی ہے دنیا
یہی تقدیرِ دو عالم ذرّے
جانے طے کر کے مسافت کتنی
میرے اس کمرے میں آ پہنچے ہیں

(۴)

گرد کا ڈھیر ہے ساری دنیا
ہر طرف گرد کے دَل بادل ہیں
میں یہاں سانس نہیں لے سکتا

دیکھ! وہ پردۂ در لہرایا
درز کے ذرّوں نے لی انگڑائی
اور اک گرد کا طوفاں اٹھا
مجھ کو آغوش میں لینے کے لیے
تھام لے مجھ کو، مجھے روک کہ میں
انھیں ذروں میں ملا چاہتا ہوں

— یوسف ظفر

''زندگی'' کا شاعر وہی یوسف ظفر ہے جو کبھی یوں ہی نظم لکھ دیتا ہے، کبھی کسی اور طرح۔ موجودہ نظم کسی اور طرح لکھی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ بات کا بتنگڑ بنانا اس فن کار کی نمایاں خصوصیت ہے۔ اس نظم میں بھی بات ذرا سی ہے — ایک بہت دیر تک صاف نہ کیا ہوا کمرہ — لیکن اس کمرے میں شاعر اکیلا داخل نہیں ہوتا۔ تیسرے بند میں ''تو نہیں سمجھی'' اور پھر ''تو نہیں جانتی'' کے ٹکڑے ایک نسائی پیکر کے غماز ہیں۔ یہ نسائی پیکر کون ہے، اس کا سراغ ہمیں اس بھبوکا چھتی کے روشن ذروں میں ملتا ہے جسے دیکھ کر شاعر کے ذہن میں نظامِ شمسی اور دوسری تخلیقی باتوں کا خیال آتا ہے۔ جنسی استعاروں کے لحاظ سے تخلیق کے موضوع کی طرف نہ صرف کواڑوں کی درز (جو ملتے ہوے ہونٹوں کی طرح ہے!) اور اس میں سے نکلتی ہوئی، اس میں جاتی ہوئی بھبوکا چھتی، بلکہ بعض اور باتیں بھی اشارہ کرتی ہیں۔ ایک اور بات — کیا وہ نسائی پیکر شاعر کی بیوی ہے یا محبوبہ؟ پہلے بند میں ''آغوش میں لینے کے لیے''، ''پیچھے چلا آنا''، دوسرے بند میں ''دوشیزہ لکیر''، ''بند ہیں خاموش کواڑ''، تیسرے بند میں ''باریک، ملائم''، اور آخری بند میں ''انھی ذروں

میں ملا چاہتا ہوں''، یہ سب اشارے براہِ راست یا بالواسطہ یہی ظاہر کرتے ہیں کہ ابھی شادی نہیں ہوئی، شاید کچھ دنوں میں ہو جائے۔

لیکن پھر یہ گرد آلود کمرہ کون سا ہے جس میں شاعر اور اس کی ہمدم دونوں داخل ہوئے ہیں؟ کیا یہ جوانی کا گرد آلود کمرہ ہے جس میں کوئی صفائی نہیں، سلیقہ نہیں، توجہ کے لائق صرف درز ہے اور چھتی؟

اب قصہ یوں بنایئے۔ شاعر کے ساتھ اس کی بیوی ہے۔ دونوں شاید ہنی مون سے لوٹے ہیں۔ مہینہ ڈیڑھ مہینہ شاعر کا گھر بند پڑا رہا، اس لیے کمرہ گرد آلود ہے۔ لیکن شاید شادی سے پہلے ہی شاعر اور اس کی محبوبہ مستقبل میں شادی ہونے کے بعد اپنے رہنے کی جگہ تلاش کرتے ہوئے اس مکان، اس کمرے میں آ نکلے ہیں۔ لیکن پھر میز پر وہ کتابیں کیسی جن کے نام بھی گرد کی وجہ سے نہیں پڑھے جاتے؟ قصہ مختصر، شاعر اور اس کی محبوبہ ہنی مون سے لوٹے ہیں۔ دوشیزگی اور اس کے متعلقات کے بارے میں جو اشارے ہیں وہ نئی نئی شادی اور اس کے تجربات کا نتیجہ ہیں۔

ساقی نامہ

بہار آئی ساقی بطِ مے اٹھا
ہتھیلی پہ تختِ جم و کے اٹھا
دکھا کوئی محفل کو جادوگری
اتار اپنے شیشے میں ساقی پری
ابلنے لگی زندگی خاک سے
نکلنے لگا خوں رگِ تاک سے
زمانے نے الٹی بساطِ خزاں
پلا ساقیا بادۂ ارغواں
مئے لعل کو آبِ حیواں بنا
خطِ جام مے کو رگِ جاں بنا
مغنّی! کوئی راگ اس شان سے
کہ بجلی لپٹ جائے ہر تان سے
نہیں قید کچھ بھیرویں ٹھاٹھ کی
کوئی شے، کسی دل نشیں ٹھاٹھ کی

نکلتے ہوں شعلے رگِ سنگ سے
ٹپکتا ہو خوں پردۂ چنگ سے
کوئی دھن بہ طرزِ عراق و حجاز
کوئی شے، شہانہ ہو یا شاہ ناز
کوئی سر ہو کومل، رکھب یا گندھار
کوئی تال ہو دادرا یا دھمار
وہ دھرپد ہو اے نغمہ گر! یا خیال
کوئی نغمہ ہو بہر وضعِ ملال
چلی آئی آوازِ شہپور و نے
درت ہو کہ مطرب! بلمپت ہو لے
خرد ہے مرے دل سے الجھی ہوئی
مغنّی! غزل کوئی سلجھی ہوئی

غزل

محبت کا سوزِ نہاں رہ گیا
بجھی آگ لیکن دھواں رہ گیا
مرا دل ہے اور ہم نشینوں کا سوگ
مسافر پسِ کارواں رہ گیا

دلآویز ہے کس قدر کوے شوق
جہاں کوئی بیٹھا وہاں رہ گیا
ہوئیں کم نہ تقدیر کی گردشیں
زمیں تھک گئی آسماں رہ گیا
گیا تھا پئے سیر دشتِ جنوں
خدا جانے عابد کہاں رہ گیا

— (سید) عابد علی عابد لاہوری

موسم بہار کی آمد شاعر کو مجبور کر رہی ہے کہ وہ تکمیل لذت کے لیے ساقی کو بلائے۔ عابد لاہوری کا یہ ساقی نامہ ایک شاعر کے بہاریں تاثر کا ترجمان ہے جو ذہنی طور پر ایک انفرادیت کا مالک ہے، جو بہار کے تاثر سے ساقی کو دعوت تو دیتا ہے، بہار کی مستی کو مے کی مستی سے اور مے کی مستی کو نغمے کی مستی سے بدلنا تو چاہتا ہے لیکن اپنی شخصیت کو نہیں بھولتا، اپنی ذہنی نشو و نما اور اپنے علم کو فراموش نہیں کرنا چاہتا۔ اس کا ذہن بہار کے تاثر سے لبریز ہے، اور اس سے جو تناؤ اس کی ذہنی رگوں میں پیدا ہو گیا ہے اسے وہ نغمے کے جادو سے متوازن کرنا چاہتا ہے۔ شروع میں ایک دو جگہ اس کی تشبیہات میں قدامت سی محسوس ہوتی ہے: ''بجلی لپٹ جائے ہر تان سے''— ''شعلہ سا لپک اٹھتا ہے آواز تو دیکھو'' (مومن) اور ''ڈھونڈے ہے اس مغنی آتش نفس کو جی'' (غالب) کی یاد دلاتا ہے۔ لیکن آگے چل کر یہ کیفیت دور ہو جاتی ہے۔ شاعر کا ذہن اپنی اس انفرادی منزل کو پالیتا ہے جسے شاید وہ بہار کے تاثر کی گہرائی کی الجھن کے تقاضے سے بھول گیا تھا۔ اسے اس بات کی پروا نہیں کہ جب ساقی بط مے لے آتا ہے تو مغنی کس دھن سے اس کے قلب کی تسکین کا

سامان مہیا کرتا ہے۔ وہ اس وقت صرف سننا چاہتا ہے آوازوں کی ہم آہنگی، ایک ایسی ہم آہنگی اسے مطلوب ہے جو اس کی ذہنی رگوں کے تناؤ کو دور کر دے، اس کے ملال کو مٹا دے۔ لیکن وہ یہ سب باتیں، یہ سب تقاضے کچھ اس انداز سے کرتا ہے کہ اسے معاً خیال آتا ہے ''خرد ہے مرے دل سے الجھی ہوئی''، اور وہ یہ سمجھتا ہے کہ خرد کی الجھن کو کسی غزل کا مرہم ہی تسکین دے سکے گا۔ چناں چہ غزل کی ردیف اس تن آسانی کو صاف ظاہر کرتی ہے جو پہلے پیدا شدہ جوش کا ردِّ عمل ہے، ''دھواں رہ گیا''، ''مسافر پسِ کارواں رہ گیا۔''

سڑک بن رہی ہے

(۱) مئی کے مہینے کا مانوس منظر
غریبوں کے ساتھی یہ کنکر یہ پتھر
وہاں شہر سے ایک ہی میل ہٹ کر

سڑک بن رہی ہے

(۲) زمیں پر کدالوں کو برسا رہے ہیں
پسینے پسینے ہوے جا رہے ہیں
مگر اس مشقت میں بھی گا رہے ہیں

سڑک بن رہی ہے

(۳) مصیبت ہے، کوئی مسرت نہیں ہے
انھیں سوچنے کی بھی فرصت نہیں ہے
جمعدار کو کچھ شکایت نہیں ہے

سڑک بن رہی ہے

(۴) جواں، نوجواں اور خمیدہ کمر بھی
فسردہ جبیں بھی، بہشتِ نظر بھی
وہیں شامِ غم بھی، جمالِ سحر بھی

سڑک بن رہی ہے

(۵) جمعدار سائے میں بیٹھا ہوا ہے
کسی پر اسے کچھ عتاب آگیا ہے
کسی کی طرف دیکھ کر ہنس رہا ہے

سڑک بن رہی ہے

(۶) یہ بے باک الفت، یہ اَلھڑ اشارا
بسنتی سے رامو تو رامو سے رادھا
جمعدار بھی ہے بسنتی کا شیدا

سڑک بن رہی ہے

(۷) اگر سر پہ پگڑی تو ہاتھوں میں ہنٹر
چلا ہے جمعدار کس شان سے گھر
بسنتی بھی جاتی ہے پوشیدہ ہو کر

سڑک بن رہی ہے

(۸) سمجھتے ہیں لیکن ہیں مسرور اب بھی
اسی طرح گاتے ہیں مزدور اب بھی
بہرحال واں حسب دستور، اب بھی

سڑک بن رہی ہے

— سلامؔ مچھلی شہری

ادب کا مقصد خواہ حسن کاری قرار دیا جائے خواہ اصلاح یا پروپیگنڈا، جب تک کلام کی فن کارانہ ادائیگی نہ اختیار کی جائے گی اس کا اثر فوری اور پائیدار نہ ہوگا۔ ابھی تک صرف دو شاعروں نے اچھی انقلابی نظمیں لکھی ہیں — فیض احمد فیض کی نظمیں اپنی فن کارانہ تکمیل کے لحاظ سے بلند ہوتی ہیں، اور سلام مچھلی شہری کی نظمیں اس کے احساس یا تجربے کے خلوص اور اس کی سادہ و پرکار انفرادیت کی بنا پر۔ میرے خیال میں وہی اشتراکی نظم اچھی کہی جانی چاہیے جو ہمیں کسی خاص فرد یعنی سرمایہ دار کے خلاف نہ بھڑکائے بلکہ اس نظام کے خلاف برانگیختہ کرے جس میں ظلم اور ظالموں کی پرورش ہوتی ہو۔ اس نظم میں بھی اگرچہ جمعدار سرمایہ دارانہ نظام کا نمائندہ ہے لیکن اس کے خلاف اگر ہمارے دل میں کوئی جذبہ پیدا ہوتا ہے تو اس کی بنیاد اخوت یا مساوات کے نظریوں پر نہیں بلکہ ایک غیر شعوری حسد کے احساس پر ہوتی ہے کہ بسنتی جمعدار کے ہاں کیوں گئی، اس نے راموکو، جو ہماری ذات کا نمائندہ ہے، کیوں سرفراز نہ کیا۔ اور شاید اسی وجہ سے، نیز اس لیے کہ ان تمام حالات کو دیکھتے ہوئے بھی مزدور کس بے حسی سے کام کیے جا رہے ہیں، ہمارے دل میں

بغاوت پیدا ہوتی ہے کہ اس قسم کے انسانیت کش اور مہلک ماحول کو بدل دینا چاہیے۔ بیانیہ لحاظ سے بھی اس نظم میں صرف اہم جزئیات کو لے کر وہ ماحول کھڑا کیا گیا ہے جس سے شاعر کو تحریک شعری ہوئی۔ ایک اور بات یہ کہ اس نظم میں کردار نگاری بھی نمایاں ہے۔ وہ مزدور جن کی ہستی تمام نظم میں ایک فضائے بعید کا کام دے رہی ہے، ان کے کردار کو صرف دو بند ظاہر کر رہے ہیں۔ دوسرا اور آخری یعنی آٹھواں بند ''زمیں پر کدالوں کو برسا رہے ہیں/ پسینے پسینے ہوئے جا رہے ہیں/ مگر اس مشقت میں بھی گا رہے ہیں/ سڑک بن رہی ہے۔'' یوں محسوس ہوتا ہے گویا چند مشینی پتلے ہیں جو اپنے کام میں لگے ہیں اور ان کی بے حس فطرت کا اظہار آخری بند میں اور بھی شدید ہو جاتا ہے جب ہم دیکھتے ہیں کہ بسنتی کی بے بسی اور جمعدار کی اکڑ بازی کے باوجود حالاں کہ ان تمام باتوں کو ''سمجھتے ہیں لیکن ہیں مسرور اب بھی/ اسی طرح گاتے ہیں مزدور اب بھی/ بہر حال داں حسبِ دستور اب بھی/ سڑک بن رہی ہے۔'' ہمیں ان کی اس بے حسی پر غصہ آتا ہے، ہمیں ان کی اس بے حس بنانے والی طاقت پر غصہ آتا ہے، اور یہ غصہ اور بھی بڑھ جاتا ہے جب ہم دیکھتے ہیں کہ اس طاقت کے دل میں ذرا بھی ہمدردی نہیں پیدا ہوئی، کیوں کہ اس کا مقصد تو بہر طور پورا ہو رہا ہے، کیوں کہ سڑک بن رہی ہے۔ ٹیپ کا مصرع اکثر ہر بند میں مفہوم کے ایک نئے سائے کو لاتا ہے، اس بات کو سمجھنے کے لیے اگر ہم ٹیپ سے پہلے ایک ایک لفظ کا اضافہ کر لیں تو آسانی رہے۔ مثلاً پہلے بند میں ''ایک'' یا ''کوئی''، دوسرے میں ''کہ'' حرفِ بیاں، تیسرے میں ''کیوں''، چھٹے میں ''اور''، اور ساتویں میں ''گویا''—— اس طرح ہمیں ٹیپ یکساں یا بیزار کن نہیں معلوم ہوتی کیوں کہ ''سڑک'' کا مفہوم بدلتا رہتا ہے۔ جمعدار کا کردار پانچویں، چھٹے اور ساتویں بند میں مکمل ہو جاتا ہے اور ساتویں بند میں تو صرف سر کی پگڑی اور ہاتھوں کے ہنٹر ہی سے اس کی افتادِ طبع پوری طرح جھلک رہی ہے۔ بسنتی، رامو اور رادھا کے کردار بھی کچھ نمایاں نہیں ہیں اور ان کرداروں کے باہمی تعلق سے چھٹے بند میں ایک چھوٹا سا ڈرامائی قصہ تیار ہو جاتا ہے۔

سعیِ خام

چاندنی کے ساز پر ہے محبت نغمہ گر
میرے دل کا اہتزاز بن گیا ہے روح ساز
راگنی کو لے کے دور جارہی ہے موج نور
بھیجتا ہوں تیرے نام
موجِ سیمیں پر پیام
آہ لیکن سعیِ خام

جس طرح بچہ کوئی ناؤ اپنی کاغذی
آبجو میں چھوڑ دے اور توقع یہ کرے
ناؤ اس کی جائے گی اور کھلونے لائے گی
مادرِ مرحوم سے شہر نامعلوم سے
پھر کنارِ جوئبار وہ سراپا انتظار
کشتیوں کو دور سے دور سے آتے ہوئے
دیکھتا ہو تابہ شام

— سعید احمد اعجاز

یہ نظم جہاں منظر نگاری اور تصورات کی مثال ہے وہیں اس سے اردو شاعری پر انگریزی شاعری کے اثر کا بھی اظہار ہوتا ہے۔ اس نظم میں شاعر نے دو مناظر سے اپنی دلی کیفیت کو ظاہر کیا ہے۔ بظاہر اس نظم میں صرف چاندنی کا تاثر ہے، لیکن اس تاثر سے زیادہ دلچسپ وہ تسلسلِ خیال ہے جس کو چاندنی کے منظر سے تحریک ہوتی ہے۔ نظم کے دو حصے ہیں اور دوسرے حصے میں پہلے حصے کی تشبیہ پیش کی گئی ہے۔ لیکن تشبیہ شاعر کے ذہن میں یونہی نہیں پیدا ہوگئی۔ وہ چاندنی سے لبریز فضا میں بیٹھا ہوا تھا، اس کی نظروں میں اونچا نیلا صاف ساگر پھیلا ہوا تھا جس میں نور کی موجیں تھیں، چاند تھا، ستارے تھے۔ اس من موہن منظر کو دیکھنے سے اس کے سازِ دل کے جو عشقیہ تار سوئے ہوئے تھے وہ جاگ اٹھے۔ اسے تنہائی محسوس ہوئی، اس کا جی چاہا کہ کوئی محبوب ہستی ان لمحوں میں اس کی ہم جلیسی میں اس منظر کے حسن سے متاثر ہو، اس کے اپنے کیف میں حصہ بٹائے۔ لیکن وہ تنہا تھا۔ ہاں ماضی میں ایک محبوب ہستی اس کے پاس ہوا کرتی تھی (یا کم سے کم ایک محبوب ہستی ایسی ہے جس سے اس منظر کے کیف کی حصہ داری میں اسے مسرت حاصل ہوسکتی ہے)۔ اس کا خیال آتے ہی اس تک پہنچنے کی مجبوری کا احساس بھی ہوا۔ اور اس لیے ''موج سیمیں پر پیام'' بھیجنے کی تحریک ہوئی۔ لیکن اس پیام کا پہنچنا بھی ویسا ہی ناممکن نظر آیا جیسی کہ یہ کوشش خیالی کہ وہ ہستی یہاں آن موجود ہو۔ اور پھر اس مجبوری کے متواتر احساس نے غیر شعوری طور پر شاعر کے ذہن کو گریز پر مائل کیا تاکہ یہ المناک احساس دور ہوسکے اور یوں وہ تشبیہ کی طرف راغب ہوا، لیکن یہ رغبت بھی کچھ زیادہ کارآمد ثابت نہ ہوئی، البتہ اتنا ضرور ہوا کہ وہ اپنے احساس مجبوری کو کسی اور کا احساس بنانے میں کامیاب ہوگیا۔ یعنی مجبوری اور سعیِ خام کی کیفیت کے متعلق اسے یوں محسوس ہوا کہ یہ کیفیت تو اس بچے کی ہوا کرتی ہے'' جو اپنی کاغذی ناؤ کو کھلونوں کی توقع میں آبجو کے سپرد کردے۔'' یوں شاعر کا دل ہلکا ہوگیا، کیوں کہ اس کا بارِ الم ایک اور شخص کا بارِالم بن گیا، اور اس کے اپنے دل میں اس بچے کے لیے ہمدردی کا احساس پیدا ہوگیا۔

لیکن تشبیہ کے لیے یہ بچہ اور اس کی ناؤ شاعر کے ذہن میں کیوں آئی؟ اس کی اپنی مجبوری سے ملتی جلتی کیفیتیں تو کئی اور بھی ہو سکتی تھیں۔ شاعر کی نظروں میں اونچا، نیلا، صاف ساگر پھیلا ہوا تھا، جس میں نور کی موجیں تھیں، چاند کی کشتی تھی، ستاروں کے بجرے تھے۔ شاید کہکشاں کی آبجو کے کنارے اسے چاند کی کاغذی کشتی کا دھیان آیا۔ آخری مصرعوں کے تصور میں (''پھر کنارِ جوئبار/ وہ سراپا انتظار/ کشتیوں کو دور سے/ دور سے آتے ہوئے/ دیکھتا ہوتا بہ شام'')۔ شاعر نے اس سکون کو ظاہر کر دیا ہے جو اسے اس تشبیہ سے ملا۔

شعر ناتمام

ایک پراسرار اور گہرا اندھیرا ہر طرف
رات کی آغوش لامحدود میں پھیلا ہوا
اور اس گہرے اندھیرے میں نظر کے سامنے
ایک نورانی سا شعلہ کانپتا ہے، جس طرح
جھیل کے تاریک پانی میں کوئی تنہا کنول!
ایک زریں ساحرانہ روشنی کا دائرہ
مرتعش، تاباں، حسیں،
جس کے گرد
دھندلے دھندلے نیلگوں ہالے سے ہیں
شعر و موسیقی کی پریاں رقص کرتی ہیں جہاں
نور کے اک ذرّے سے بھی مختصر، موہوم لمحے کے لیے

آنکھ اس سیال جلوے پر ابھی جمتی نہیں
عکس بھی اس سحر آگیں رقص کا
روح کے باریک پردے پر ابھی رکتا نہیں

چھو نہیں سکتا تخیل نور میں بہتی ہوئی رعنائیاں
اور اس سے پیشتر ہی دلفریب انداز میں
شعر و موسیقی کی پریاں تیز تر اک رقص کے
تھرتھراتے ریشمی سایوں میں لہراتے ہوئے
بیکراں ظلمت میں ہو جاتی ہیں گم —

ایک زریں چوٹ کے احساس سے
چھوٹ جاتا ہے مرے ہاتھوں سے ساز
شعر رہ جاتا ہے میرا ناتمام!

— سعید احمد اعجاز

شاعر اپنی نظم کو بے حرکت ذہن کی تیرگی سے شروع کرتا ہے۔ اور اس بھیدوں سے بھرپور تاریکی کو رات اپنی گود میں لیے ہوئے ہے۔ یہ تاریکی رات پر نہیں چھائی ہوئی بلکہ رات کی آغوش میں ہے کیوں کہ یہ رات کے منظر کی تاریکی نہیں، یہ بے حرکت ذہن کی تیرگی ہے۔ اور پھر اس اندھیرے میں حرکت پیدا ہوتی ہے۔ ایک شعلہ کانپتا ہے۔ یہ شعلہ واضح نہیں، شاعر اسے نورانی ''سا'' کہتا ہے۔ یوں ہی جب فن کار کا ذہن کسی وجہ سے تخلیق کی تحریک لیتا ہے تو اگرچہ بعض دفعہ پیدا ہونے والی چیز اچانک نظر کے سامنے پوری طرح جلوہ گر ہو جاتی ہے، لیکن اکثر سب سے پہلے اس کا مبہم سا احساس ہوتا ہے۔ یہ تخلیق شعری کا شعلہ نظروں کے سامنے یوں کانپتا ہے گویا ''جھیل کے پانی میں کوئی تنہا کنول'' ہو۔ رات کی آغوش کے پراسرار اندھیرے کا اثر ابھی دور نہیں

ہوا، ثبوت یہ کہ جھیل کا پانی تاریک ہے۔ اگلے مصرعے میں ''ایک زریں ساحرانہ روشنی کا دائرہ''
نمودار ہوتا ہے۔'' دائرہ'' کیوں؟ شاید اس لیے کہ دور سے نظر آتے ہوئے شعلے کے گرد بھی نور کا
ایک دائرہ سا بن جاتا ہے، کیوں کہ روشنی جب پھیلتی ہے تو یکساں رفتار سے ہر سورواں ہوتی ہے،
کوئی سمت اس کے نفوذ سے نہیں بچ سکتی۔ یا شاید اس لیے کہ جھیل کے تاریک پانی پر تنہا کنول کسی
سفید پتھر کی طرح گرا تھا اور اس سے جو رفتہ رفتہ بڑھتے ہوئے حلقے پیدا ہوئے تھے انھیں میں سے
ایک زرّیں ساحرانہ روشنی کا دائرہ بن گیا۔ روشنی ساحرانہ اس لیے کہ پہلے جو اندھیرا تھا وہ بھی
پراسرار تھا، لیکن نور جب یوں پھیلنا شروع ہوا تو پھیلتا ہی نہیں چلا گیا۔ ذہن تحریک شعری سے
ابھی پوری طرح حرکت میں نہیں آیا، اس لیے اس روشنی کے دائرے کے گرد ''دھندلے دھندلے
نیلگوں ہالے سے ہیں۔'' ان ہالوں میں، اس ساحرانہ روشنی کے دائرے میں، اس تنہا کنول میں،
اس نورانی شعلے ہی میں ''شعر و موسیقی کی پریاں رقص کرتی ہیں۔'' لیکن ان کا یہ رقص بہت ہی کم
عرصے کے لیے ہوتا ہے، اس قدر کم عرصے کے لیے کہ ابھی نگاہ اس پر جمتی ہی نہیں کہ منظر نگاہوں
سے اوجھل ہو جاتا ہے۔ بیکراں ظلمت میں، اسی پہلے بے حرکت ذہن کی تیرگی میں۔ اور تخلیق فن
سے یہ محرومی شاعر کے دل پر چوٹ لگاتی ہے، فن کار کے ہاتھوں سے ساز چھوٹ جاتا ہے۔ یہ ساز
کہاں سے آ گیا؟ اس نورانی دائرے میں شعر و موسیقی کی پریاں رقص کر رہی تھیں، شعر و موسیقی کا
گہرا تعلق اس امتزاج سے ظاہر ہے، اور شعر کو لکھنے کی کوشش بھی ایک طرح سے ایسی ہی تھی جیسی
کسی مغنی کی ساز پر مضراب لگانے کی کوشش، نغمہ پیدا کرنے کی کوشش۔

ایک بات اور۔ عرصہ ہوا حامد علی خاں کی ایک نظم ''معبد کا دروازہ'' دیکھی تھی۔ اس نظم کا پہلا
مصرع تھا: ''وقت کبھی گذرا ہی نہیں، ہاں ہم گذریں تو گذریں۔'' اور اس کے بعد کچھ اس قسم کا
مفہوم تھا کہ آج تک مجھے وہ لمحہ یاد ہے جب میں اور تو دعا سے فارغ ہو کر معبد کے دروازے سے
نکلے تھے۔ گویا شاعر کے لیے وہ لمحہ گذرا نہیں تھا، اس لمحے کا اثر اس کے ذہن پر اس قدر گہرا ہوا

کہ اس کے ذہن نے مستقبل کی طرف حرکت کرنا ہی چھوڑ دیا، ماضی ہی کا ایک پل اس کی توجہ کا مرکز بن گیا۔ بلکہ یوں کہیے کہ وہ لمحہ ماضی کا نہ رہا، ہمیشہ کے لیے حال کا لمحہ بن گیا۔ حامد علی خاں کی اس نظم میں وقت کا جو تصور پیش کیا گیا تھا وہ حکیم آئن سٹائن کے نظریۂ اضافیت کے عین مطابق تھا۔ اعجاز کی موجودہ نظم میں بھی ایک ایسا ہی پہلو نمایاں ہوگیا ہے۔ مصرع ہے ''نور کے اک ذرّے سے بھی مختصر، موہوم لمحے کے لیے''۔ پہلے سائنس والوں کا خیال تھا کہ روشنی کی ہستی چند لہریں ہیں، پھر بعض نے کہا کہ لہریں نہیں بلکہ یہ ذرّے ہیں، لیکن اب پھر سر جمیز جینیز نے اپنا نظریہ پیش کیا ہے کہ روشنی لہریں بھی ہے اور ذرّے بھی۔ اس مصرعے میں ''لمحے'' کے وقفے کو نور کے ذرّے سے بھی مختصر کہا گیا ہے۔ ذرّہ جسامت رکھتا ہے، جسامت فاصلہ ہے۔ وقت اور فاصلے کے متعلق یہ نکتہ بھی نظم کی ایک قابلِ توجہ خوبی ہے۔ نظم کے شروع میں دائرے کی پھیلتی ہوئی لہروں کا تذکرہ ہے۔ اس مقام پر شاعر نے تحریک شعری کے وقفے کو لہروں کے تصور سے ظاہر کیا ہے، اور اب آگے چل کر واضح طور پر نور کے ذرّے سے بھی مختصر کہا ہے، کیوں کہ شعر ناتمام رہ گیا، لیکن نظم مکمل ہوگئی۔

صدائے آوارہ

۱۔ دور تک رات کا افسردہ فسوں طاری ہے
۲۔ چار سو ٹھنڈے ستونوں سے نکل کر کرنیں
۳۔ کس کی بیداری کی تصویر بنی بیٹھی ہیں؟
۴۔ اور میں بیٹھا ہوں اک پیڑ کے نیچے خاموش
۵۔ کہنیاں ٹیکے ہوے، چہرہ ہتھیلی پہ دھرے
۶۔ محو ہوں اپنے خیالات کے الجھاؤ میں
۷۔یعنی اس طائر زخمی کی طرح جو خاموش
۸۔ آشیاں سے ہو بہت دور کہیں بے چارہ
۹۔ بے پروبال، دل آزردہ، اکیلا، تنہا
۱۰۔ پاس دوراہے پہ بجری کی صدا، اف توبہ!
۱۱۔ لوہے کی جالی سے چھنتی ہوئی بجری کی صدا
۱۲۔اس پہ جھنجھلاتا ہوں رہ رہ کے، مگر کیا حاصل
۱۳۔بار بار ایک ہی انداز میں دہراتی ہے
۱۴۔ لوہے کی جالی سے چھنتی ہوئی بجری کی صدا
۱۵۔ ''چھیڑ! ہاں چھیڑ، اسے چھیڑ!'' کا مبہم نغمہ

۱۶۔ چپکے چپکے مرے کانوں میں ہوا لاتی ہے

(۲)

۱۷۔ لیکن اس طرفہ ترنم کی غرض کیا مجھ سے
۱۸۔ باریابی کی توقع ہی کہاں ہے مجھ کو
۱۹۔ میرے ہاتھوں میں کہاں جرأت رندانہ کی تاب
۲۰۔ میں تو ہوں طائر زخمی کی طرح جو خاموش
۲۱۔ آشیاں سے ہو بہت دور کہیں بے چارہ
۲۲۔ بے پروبال، دل آزردہ، اکیلا، تنہا
۲۳۔ پھر صدا آتی ہے، پھر آتی ہے، پھر آتی ہے
۲۴۔ ''چھیڑ ہاں چھیڑ! اسے چھیڑ'' کا مبہم نغمہ
۲۵۔ چپکے چپکے مرے کانوں میں ہوا لاتی ہے
۲۶۔ ریت باریک ہے، چھن چھن کے گری جاتی ہے
۲۷۔ ٹوکری سے بھی گری ہوگی، چھنی ہوگی ضرور
۲۸۔ لیکن اس کی تو صدا تک نہیں آئی مجھ کو
۲۹۔ اور اس بجری کا اندازِ ترنم، توبہ!
۳۰۔ کان سننے سے جھجکتے ہیں مگر سنتا ہوں
۳۱۔ میری ہر رگ میں کوئی گاتا چلا جاتا ہے
۳۲۔ ''چھیڑ! ہاں چھیڑ، اسے چھیڑ'' کا مبہم نغمہ

(۳)

۳۳۔ مجھ کو الجھاتا ہے آوارہ صداؤں میں خیال
۳۴۔ کتنی بے معنی و بے کار ہے یہ سوچ مری
۳۵۔ روز سنتا ہوں اسی طور سے بجری کی صدا
۳۶۔ لیکن ان معنوں میں کب میں نے سنا ہے اس کو
۳۷۔ ''چھیڑ! ہاں چھیڑ، اسے چھیڑ'' — یہ کیا نغمہ ہے؟
۳۸۔ یہ تو ہے لوہے کی جالی پہ صدا بجری کی
۳۹۔ ایک بے معنی سی آواز ہے لیکن اے دل
۴۰۔ آج اس چھنتی ہوئی بجری کو کیا سوجھی ہے؟
۴۱۔ خیر چھوڑو بھی اسے، جانے بھی دو، میں اس وقت
۴۲۔ محو ہوں اپنے خیالات کے الجھاؤ میں
۴۳۔ کہنیاں ٹیکے ہوئے، چہرہ ہتھیلی پہ دھرے

— یوسف ظفر

یہ بات تو نئے عقیدوں کے ساتھ آج ہر پڑھے لکھے انسان کو معلوم ہے کہ نیند میں خواب کی کیفیت کوئی الہامی عمل نہیں ہے جس سے مستقبل کی اچھائی برائی کے بارے میں کسی طرح کی تعبیر نکالی جائے۔ گویا سگمنڈ فرائڈ کے نظریوں نے حضرت یوسف کے فن کو ایک گئی گذری بات بنادیا ہے اور اب ہم یہ سمجھتے ہیں کہ نیند کے خوابوں کی کیفیت بیداری کے چھچھلتے ہوئے تاثرات اور لاشعور میں دبی ہوئی تشنہ تمناؤں کے اظہار و تکمیل کا بے ترتیب مجموعہ ہے۔ یہ نیا نظریہ اب ایک

طرح سے ہمارے اعتقادات کا جزو بن چکا ہے اور اس نے ہمارے پرانے تو ہم پرستانہ اندازِ نظر کو بدل دیا ہے۔ لیکن بیداری کے خوابوں کی طرف ہمارا اندازِ نظر اب بھی وہی پہلے کا سا ہے۔ ہم اپنی عملی زندگی میں ان سے رہائی نہیں پا سکے ہیں۔ نیند کے خوابوں کا ڈر تو ہمارے دلوں سے کافی حد تک دور ہو چکا ہے لیکن بیداری کے خوابوں کی دلکشی اب بھی باقی ہے۔ شاید ہمیں اندیشہ ہے کہ اگر اس سہارے، اس تخیل پرستی کا گھروندا بھی ڈھے گیا تو اس بیدردی کی دنیا میں جینا اجیرن ہو جائے گا... اور ہم بیداری کے خواب دیکھتے چلے جاتے ہیں۔ آپ دیکھتے ہیں، میں دیکھتا ہوں، ہر کوئی دیکھتا ہے، اور سب سے بڑھ کر شاعر دیکھتے ہیں — وہ شاعر جو کم سے کم روایتی طور پر اپنی خواہشات کے پورا کرنے کو ہاتھ پاؤں ہلانے کے ناقابل ہیں، اب تک تن آسان ہیں، اب تک عمل سے نامانوس ہیں اور اپنے تخیل اور تصور ہی کی مدد سے جیے جاتے ہیں۔

اس نظم کا شاعر بھی ایک ایسا ہی نوجوان انسان ہے۔ اس کی شاعری کا ثبوت یہ نظم ہے جس میں اس نے بجری چھننے کے ایک ایسے خشک اور بے کیف واقعے سے تحریک شعری لی ہے۔ اور اس کی نوجوانی کا ثبوت اس نظم کی عشقیہ نوعیت ہے۔ بظاہر اس نظم کا واقعہ صرف اس قدر ہے کہ ایک شخص رات کے وقت کسی دوراہے سے ہٹ کر مزدوروں کے قریب بیٹھے ہوئے لوہے کی جالی سے چھنتی ہوئی بجری کی صدا سنتا ہے۔ لیکن اس ذرا سے واقعے کے بیان میں الجھی ہوئی اور بہت سی باتیں ہیں۔ اس نوجوان کا کردار ہے، اس کی عشقیہ اور اقتصادی زندگی کی جھلک ہے، اس کی مرکز نظر کے گھریلو ماحول کا کنایہ ہے، اور ... آیئے ہم ان الجھی ہوئی باتوں کو کسی حد تک سلجھانے کی کوشش کریں۔

سب سے پہلے، نظم کو پڑھنے کے بعد ہم کہانی کو یوں شروع کریں گے: زید ایک نوجوان تھا، اقتصادی لحاظ سے غیر مطمئن (بے پروبال)، جنسی لحاظ سے ناکام (دل آزردہ)، اور سماجی اور شہری لحاظ سے غیر شادی شدہ، مجرّد (اکیلا، تنہا)۔ گھر گھاٹ کوئی نہ تھا (آشیاں سے بہت دور)

اور یہ گھر گھاٹ کے نہ ہونے ہی کی وجہ سے وہ اکثر شام کے بعد رات کے اندھیرے میں دیر تک
ایک دورا ہے کے قریب، غالباً کسی پارک میں، بیٹھا رہتا تھا اور اپنی حالت پر غور کرتے ہوئے شاید
بیداری کے خواب دیکھا کرتا تھا۔ بیداری کے خواب دیکھنے کے لیے اس کے ذہنی تانے بانے کا
ایک مرکز بھی تھا۔ شاید بنت عم ہو، اور ہمارا مفروضہ ہے کہ ایک روز جب وہ اپنے چچا کے ہاں گیا
ہوا تھا تو اس نے دیکھا کہ اس کی بنتِ عم چھلنی لیے یا چھاج لیے گیہوں یا کسی اور اناج کو چھان
پھٹک رہی ہے۔ زید شرمیلا سا انسان تھا، اگر شرمیلا نہ بھی ہوتا تو گھریلو اور سماجی پابندیاں شاید
اسے کھل کھیلنے کی اجازت نہ دے سکتی تھیں۔ وہ صرف دیکھتا رہا، جی چاہا کہ کوئی بات، کوئی لفظ، کوئی
اشارہ، کسی قسم کی چھیڑ سے اس دور دور کے افسانے کو پاس کی کہانی بنایا جائے، لیکن ہندوستانی
لڑکی، اور لڑکا بھی کون سا ولایتی، وہ بھی ہندوستانی، چناں چہ جیسا کہ ایسے حالات میں عموماً ہوا کرتا
ہے، جرأت رندانہ کا ارادہ تشنہ رہ گیا اور دب کر لاشعور میں آسودہ ہوا، اور زندگی پہلے سے زیادہ
غمگین اور بندگی اور بے چارگی کی پابند نظر آنے لگی۔ ایک روز جب وہ شام کے بعد پارک میں
وقت کاٹ رہا تھا اور اس کے ذہن میں مختلف خیالات کی الجھن پیدا تھی تو پاس ہی کچھ مزدور بجری
چھان رہے تھے۔ (یہ واقعہ غالباً قانون تجارتی ملازمان کے نفاذ سے پہلے کا ہے۔) گرمیاں جا چکی
تھیں، سردیاں آنے کو تھیں، ہوا خنک تھی، بجلی کے کھمبے سرد (ٹھنڈے ستون) تھے۔ نوجوان کو اپنی
بیداری جبری محسوس ہو رہی تھی، اور اس لیے کھمبوں سے نکلتی ہوئی روشنی کی کرنیں بھی "بیداری کی
تصویر" تھیں۔ اس ماحول اور اس الجھی ہوئی ذہنی کیفیت میں اسے یوں محسوس ہوا گویا لوہے کی
جالی سے چھنتی ہوئی بجری کی صدا اسے کہہ رہی ہے: "چھیڑ! ہاں چھیڑ، اسے چھیڑ!" ایک ایسا گیت
گا رہی ہے جسے اس نے اب تک نہیں گایا۔ بجری کی صدا کے پردے میں جو تلازم خیال موجود
ہے وہ ایک لطیف کنایہ ہے اس کی بنتِ عم کی چھلنی یا چھان کی صدا کی طرف۔ اس کے علاوہ
نوجوان کی اپنی حالت کی تشبیہ (جنسی تشنگی) ایک ایسے پرندے سے دی گئی ہے جو زخمی ہو، بے بال

و پر ہو، جس میں اڑنے کی استطاعت نہ ہو۔ یہ کنایہ، یہ تلازم خیال، یہ تطابق بھی نفسیات کے عین مطابق ہے۔ اس کے علاوہ ''صدائے آوارہ'' کا عنوان نہ صرف بجری کی صدا اور چھاج پر اناج کی صدا سے تعلق رکھتا ہے بلکہ یہیں تو وہ نوجوان بھی اس پریم کہانی میں ایک آوارہ صدا معلوم ہوتا ہے۔

طنبورۂ کائنات

چھایا ہوا پھر اندھیرا گھپ ہے طنبورۂ کائنات چپ ہے

تاریک ہے آسماں سراسر

خاموش ہے سب جہاں سراسر

ان ظلمتوں کو منیر کر دوں دامانِ فضا نوا سے بھر دوں

جزدل مرے پاس اور کیا ہے لیکن یہ چراغ بجھ گیا ہے

اس بات کو ہو گیا زمانہ جل اٹھتا تھا جب مرا ترانہ

کچھ بھی نہیں ہے دکھائی دیتا

کچھ بھی نہیں ہے سنائی دیتا

چھایا ہوا پھر اندھیرا گھپ ہے طنبورۂ کائنات چپ ہے

— روشن دین تنویر

سائنس والے کہتے ہیں کہ پہلے کچھ بھی نہ تھا، یہ سورج، چاند، ستارے، یہ زمین، کوئی بھی شے نہ تھی، ایک خلا ہی خلا ہر سمت محیط تھا۔ نہ جانے یہ خلا کب سے تھا اور کب تک رہا۔ علمی تحقیق اگر ہو بھی لے تو اس کا نتیجہ دیومالا کی کسی کہانی سے کم حیران کن نہ ہوگا۔ تو پھر ہم دیومالا ہی کی طرف کیوں نہ رجوع کریں۔

پُرانوں میں وقت کی تقسیم بھی بہت دلچسپ طریق پر کی گئی ہے۔ دنیا بنتی ہے اور بگڑتی ہے، بگڑ کر پھر بنتی ہے۔ یوں کئی دنیائیں ہیں۔ ایک دنیا کے دور کو یُگ کہتے ہیں۔ اب تک ایسے تین یُگ گذر چکے ہیں۔ ہم چوتھے یُگ یعنی کال یُگ یا کل یُگ سے گذر رہے ہیں۔ ہر یُگ اپنے سے پہلے یُگ کی بہ نسبت کم عرصے کا حامل ہوتا ہے۔ مثلاً پہلے یُگ میں چار ہزار آسمانی سال تھے، پھر چار سو سال کا عبوری دور آیا، پھر دوسرے یُگ کے تین ہزار آسمانی سال آئے اور پھر تین سو برس کا عبوری دور آیا پھر تیسرے یُگ کے دو ہزار سال آئے پھر دو سو سال کا عبوری دور آیا، اور اب ایک ہزار آسمانی سال کا کل یُگ ہے۔ اس کے بعد ایک سو سال کا عبوری دور آئے گا۔ یہ چاروں یُگ مل کر ایک مہا یُگ بن جاتے ہیں۔ ایک آسمانی سال تین سو ساٹھ انسانی سالوں کے برابر ہوتا ہے، گویا ایک مہا یُگ میں تینتالیس لاکھ بیس ہزار انسانی سال شامل ہوتے ہیں۔ اور ایک ہزار مہا یُگ سے مل کر ایک کلپ بنتا ہے۔ برھما، جو تخلیق کا دیوتا ہے، اس کے دن کا نام کلپ ہے۔ جب تک کلپ کا دور رہتا ہے ہستی موجود رہتی ہے اور برھما کی بنائی ہوئی دنیا قائم، لیکن ہر چیز کو بن کر بگڑ نا ہے۔ خالق کو بھی اپنے دن کے گذرنے پر نیند آنے لگتی ہے اور وہ سوتا ہے۔ اس وقت دنیا مٹ جاتی ہے، نظام کائنات درہم برہم ہوجاتا ہے۔ اس وقت کائنات اور ماورائے کائنات پر برھما کی رات کا دور دورہ ہوتا ہے۔ اس نظم میں بھی ایسی ہی رات کا ماحول ہے۔ البتہ عنوان اگرچہ ''طنبورۂ کائنات'' ہے لیکن موضوع کائنات نہیں، کیوں کہ یہ نظم خارجی نہیں بلکہ داخلی ہے۔ کائنات شاعر کے دل و دماغ کی اندرونی دنیا ہے، گویا طنبورہ سازِ دل کا نمونہ ہے، اور خاموشی اور سکون کی بے حرکت کیفیت کچھ اتنی گہری ہے، اس قدر تاریک کہ شاعر کو ''کچھ بھی نہیں ہے دکھائی دیتا۔'' بصارت بھی مٹ چکی ہے، شاعر اپنے آپ کو اس بے حرکت اور تیرہ و تار فضا میں ایک اندھے کی طرح محسوس کر رہا ہے۔ لیکن اندھے کے کان تو سلامت ہوتے ہیں، کان ہی کام کریں، کوئی منظر دکھائی نہیں دیتا تو کوئی آواز ہی سنائی دے۔ لیکن ''کچھ بھی نہیں ہے سنائی دیتا''۔

کان بھی کام نہیں کرر ہے ہیں۔سکون اور بے حرکت کیفیت کا اندھیرا مکمل ہے، سازِ دل میں ہلکی سے ہلکی لرزش بھی نہیں ہے، تخلیق کی گنجائش یکسر مفقود ہے۔شاید یہ تیرگی، یہ برھما کی رات ختم ہو، سورج نکلے، دن آئے، دوسرا کلپ شروع ہو تو پھر چہل پہل کے آثار دکھائی دیں۔آج، اب اس وقت تو کچھ بھی نہیں ہے، کچھ بھی نہیں ہے۔

قانونِ قدرت

گلیوں کی شمعیں بجھ گئیں اور شہر سونا ہو گیا
بجلی کا کھمبا تھام کر بانکا سپاہی سو گیا

تاریکیوں کی دیویاں کرنے لگیں سرگوشیاں
اک دھیمی دھیمی تان میں گانے لگیں خاموشیاں

مشرق کے پربت سے پرے، ابھریں گھٹائیں یک بیک
انگڑائیاں لینے لگیں بے خود ہوائیں یک بیک

تارے نگلتی بدلیاں چاروں طرف چھانے لگیں
چھم چھم پھواروں کی جھڑی دھرتی پہ برسانے لگیں

کتے اچانک چونک کر بھونکے، دبک کر سو گئے
بے رس پچوڑی ہڈیوں کی لذتوں میں کھو گئے

مائیں لپکتی ہیں کہیں، بچے بلکتے ہیں کہیں
اور چارپائی کے لیے، بوڑھے اچکتے ہیں کہیں

اک سرسراہٹ سی اٹھی، لہرائی، تھم کر رہ گئی
ہر چیز نے آنکھیں ملیں، ہر چیز جم کر رہ گئی

پھر گنگناتی ظلمتوں کا سحر ہرسو چھا گیا
بادل کہیں گم ہو گئے، تاروں پہ جوبن آ گیا

قدرت کے سب چھوٹے بڑے قانون ہیں یکساں، مگر
پردے پڑے ہیں جابجا، چھنتی نہیں جن سے نظر
انسان کا معصوم دل تاریک، سونا شہر ہے
جس کے تلے احساس کی چنگاریوں کی لہر ہے
جب دیکھتا ہے وہ کہیں بدمست پنگھٹ والیاں
گالوں کو جن کے چومتی ہیں پتلی پتلی بالیاں
زلفیں گھٹاؤں کی طرح، آنکھیں ستاروں کی طرح
چلنا ہواؤں کی طرح، رنگت شراروں کی طرح
لہنگے کی لہروں کے تلے مکھن سے پاؤں رقص میں
پگڈنڈیوں کے اس طرف گاگر کی چھاؤں رقص میں
سینے چھلکتے میکدے اور ہونٹ پیمانوں کے لب
ٹخنوں پہ بجتی جھانجھنیں، ہنسنا ہنسانا بے سبب
یہ دیکھ کر انگڑائیاں لیتا ہے دل انسان کا
ہوتا ہے ہر دھڑکن پہ کیوں مجھ کو گماں طوفان کا

گلیوں میں جا کر چھپ گئیں یہ چلتی پھرتی بجلیاں
اور روح پر طاری ہوا سنسان راتوں کا سماں
— احمد ندیم قاسمی

جب سے اردو شاعری پر نظم کی حکومت ہوئی ہے، ہمیں نت نئے انداز دکھائی دینے لگے ہیں۔ یہاں تک کہ تشبیہ اور استعارے میں بھی جدید اسلوب پیدا ہو گئے ہیں۔ احمد ندیم قاسمی کی یہ نظم اس کی ایک مثال ہے۔ نظم کا بنیادی موضوع صرف اس قدر ہے کہ جس طرح دن کی روشنی کے بعد رات کا منظر اس دھرتی پر چھا جاتا ہے، اسی طرح دل پر بھی ایک کیفیت طاری ہوتی ہے، اُس وقت جب عورتوں کی دلکشی بصارت میں سما کر کھو جاتی ہے اور بصیرت پر قبضہ جما لیتی ہے۔ گویا شاعر کا اصل موضوع وہ پنگھٹ والیاں ہیں جنھیں اس نے کبھی دیہات میں دیکھا تھا، اور جن کے ''لہنگے کی لہروں کے تلے نکھن سے پاؤں رقص میں'' تھے، اور جن کے سینے میکدے'' تھے، اور ''ہونٹ پیمانوں کے لب''۔ یہ منظر، پنگھٹ والیوں کا یہ منظر کہ جب وہ چل رہی تھیں تو ''پگڈنڈیوں کے اس طرف گاگر کی چھاؤں رقص میں'' تھی، شاعر کے تحت الشعور میں تھا۔ اور پھر وہ اتفاقاً کسی شہر میں جا پہنچا۔ یہاں اس نے دیکھا کہ شام کے بعد ''بجلی کا کھمبا تھام کر بانکا سپاہی سو گیا'' اور ''مشرق کے پربت (افق پہاڑ کے استعارے میں اس لیے دکھائی دیتی ہے کہ ناقابل عبور ہے) سے پرے یک بیک گھٹائیں ابھریں اور ''تارے نگلتی بدلیاں'' ہر طرف چھا گئیں، اور پھر آخر میں جب ''ہر چیز نے آنکھیں ملیں، ہر چیز جم کر رہ گئی'' اور ''گنگناتی ظلمتوں کا جادو'' چھا گیا تو سنسان رات میں ستاروں کی درخشانی باقی رہ گئی۔ لیکن ان ستاروں کی فضائے بعید میں صاف آسمان کی ظلمت تھی۔ شہر کے اس منظر کو دیکھ کر شاعر کے ذہن میں وہ منظر تحت الشعور سے ابھرا جو اس نے

کبھی گاؤں میں دیکھا تھا، اور اس نے محسوس کیا کہ جس طرح دیہات میں پنگھٹ والیوں کے چلے جانے کے بعد اس کے دل (کے شہر) پر "سنسان راتوں کا سماں" طاری ہوجاتا تھا، اسی طرح اس شہر میں دن کے بعد رات کا منظر چھا جاتا ہے۔

اوپر کی عبارت میں جو ٹکڑے واوین میں دیے گئے ہیں وہ شاعر کے انداز بیان کی خوبیاں بھی پوری طرح ظاہر کر رہے ہیں۔

میرے خیال میں یہ نظم شاعر کی انفرادی فن کاری کے ایک سے زیادہ پہلوؤں کو ظاہر کرتی ہے۔

مجھ کو آپ سے شکوہ ہے

(مجھے کچھ شکایتیں ہیں، پتا نہیں کس سے۔ میں آج
کچھ لکھ رہا ہوں، معلوم نہیں کیا، کیوں۔ سلام)

پہلے جب دل رکھ ہی لیا تھا آپ نے پھر دل کیوں توڑا؟
پہلے جب کچھ آس دلائی آپ نے پھر منھ کیوں موڑا؟
مجھ کو آپ سے شکوہ ہے
مجھ کو آپ سے شکوہ ہے
میں نے آپ کو خط بھیجا تھا　　آپ نے بھی زحمت کی تھی
میں نے بھی اپنا سمجھا تھا　　آپ نے بھی الفت کی تھی
آپ کا رنگیں خط آیا تھا　　میں نے بھی جرأت کی تھی
آپ نے میرا دل رکھا تھا　　میں نے بھی حسرت کی تھی
اب جب میرا دل مضطر ہے یہ مدہوشی کیا معنی؟
اب میرے ہر خط کے بدلے یہ خاموشی کیا معنی؟
مجھ کو آپ سے شکوہ ہے
مجھ کو آپ سے شکوہ ہے

جون کی رومانی راتوں میں رنگیں نظمیں کہتا تھا
یعنی اپنی ہی باتوں میں کچھ کھویا سا رہتا تھا
ہاں، یاد آیا آپ کو میں نے اپنا نغمہ بھیجا تھا
آپ نے کچھ دن بعد اسی کو اپنی دھن میں گایا تھا
"جب بھی دیکھو کھوئے کھوئے پژمردہ سے رہتے ہو"
آپ نے پوچھا تھا "پھر کیسے ایسی نظمیں کہتے ہو؟"

کچھ دن پہلے آپ مرے نغمات سے کھیلا کرتے تھے
بھولے سے اک شاعر کے جذبات سے کھیلا کرتے تھے
اب جب میں نے دکھ میں رنگیں نظمیں کہنا چھوڑ دیا
بیکس کا دل رکھنا، کیسا آپ نے بھی دل توڑ دیا
مجھ کو آپ سے شکوہ ہے
مجھ کو آپ سے شکوہ ہے
میں بھی اک دولت والا ہوں آپ نے شاید سمجھا تھا
میں بھی نازوں کا پالا ہوں آپ کو شاید دھوکا تھا
اچھی صحبت ہے، شاعر ہوں اور فسانے لکھتا ہوں
بیس برس کا ایک جواں ہوں، شوخ طبیعت رکھتا ہوں
آپ نے یہ سب سمجھا مجھ کو اور مجھے مانوس کیا

اب جب میری حالت دیکھی، دل توڑا، مایوس کیا
مجھ کو آپ سے شکوہ ہے
مجھ کو آپ سے شکوہ ہے
دولت، ثروت، عزت سے تو الفت کو کچھ کام نہیں
الفت کی افسردہ راتیں شادی کے ایام نہیں
آپ کو دولت سے الفت ہے میں اس سے آگاہ نہیں
آپ کو غربت سے نفرت ہے خیر، مجھے پرواہ نہیں
آپ یونہی سرگرمِ خوشی ہوں اور طبیعت شاد رہے
اچھا اب خاموش ہوں، چپ ہوں، لیکن اتنا یاد رہے
مجھ کو آپ سے شکوہ ہے
مجھ کو آپ سے شکوہ ہے

— سلام مچھلی شہری

اس نظم سے ہندوستان کے نوجوانوں کی زندگی کے ایک ایسے پہلو پر روشنی پڑتی ہے جس کی تلخی اگر جلد ہی بڑے بوڑھوں اور ہمدردانِ ملک کو اپنی طرف متوجہ نہ کرسکی تو اس کا نتیجہ ہندوستان ہی کے حق میں بُرا ہوگا۔ تہذیب وتمدن کے بارگراں کے وزن سے ہمیشہ جنسی طور پر ایک بے اطمینانی پیدا ہوجایا کرتی ہے۔ لیکن ہندوستان ایسے ملک میں، جہاں مغربی اثرات کے باعث جوانی کو بھڑکانے کے سامان تو مہیا ہورہے ہیں لیکن سماج میں اس کی تسکین کی طرف توجہ نہیں دی جارہی، یہ بے اطمینانی اور الجھن اَور بھی شدت سے محسوس ہورہی ہے۔ لیکن اس کا

احساس کسے ہے؟ صرف جوانانِ وطن کو جن کی زندگی میں ایسے رومان آتے ہیں جو موجودہ حالات کے ماتحت ہمّت کو پست ہی بنا سکتے ہیں۔ یہ حقیقت بہت ہی افسوس ناک ہے۔ سماج کے اس پہلو کی طرف کوئی بھی توجہ نہیں دے رہا، اور اس سلسلے میں جو بھی قدم اٹھایا گیا ہے وہ جوانوں کی زبردستی اور بڑے بوڑھوں کی مجبوری ہی کی وجہ سے اٹھایا گیا ہے۔ اس وقت ہمارے بڑے بوڑھے لڑکوں کو نئی تعلیم دلا کر ان کے دلوں میں آزاد اور بہتر زندگی کی تمنا پیدا کر رہے ہیں، اس توقع میں کہ بڑھاپا آنے پر وہ ان کی زیادہ سے زیادہ خدمت کر سکیں، اور لڑکیوں کو بھی نئی تعلیم دلا رہے ہیں تا کہ شادی کی منڈی میں ان کی قدر و قیمت بڑھے اور ان کے ہونے والے خاوند بھی کفیل ہونے کے لحاظ سے صاحبِ ثروت ہوں۔ لیکن بڑے بوڑھے اس کے لیے صحیح حالات نہیں پیدا کر رہے ہیں، اور اس پر ستم یہ ہے کہ وہ لڑکیوں کو سطحی مغربی تعلیم کے بنجر میں چلنے پر تو اکسا رہے ہیں لیکن حالات کے لحاظ سے ان کی ذہنی تربیت کی طرف بہت کم توجہ دے رہے ہیں اور ان سب باتوں کا نتیجہ، رشید احمد صدیقی کے الفاظ میں، جیل خانے اور شفا خانے کی رونق بڑھانا ہے۔ اگرچہ اس سلسلے میں سدھار کے لیے باقاعدہ جہاد کی ضرورت ہے، لیکن اس جہاد کے لیے دلائل کے لحاظ سے یہ نظم ایک اچھی مثال ہے۔

محاکات

کون؟ ہاں، پار نہ کیجئے مری دیواروں کو
آپ تو چڑھتے ہی آتے ہیں، اُدھر ہی رہیے
کیا سزا آپ کو دی جائے، یہ خود ہی کہیے
دیکھیے یوں نہ مرے حسن کے نظاروں کو
ہے نگہباں کی نظر
آپ کی اس جرأت پر
میں قسم ہے اسے برداشت نہیں کر سکتی

کون؟ پھلواری میں کیوں آپ چلے آتے ہیں؟
آپ تو بڑھتے ہی آتے ہیں، ذرا رک جائیں
خود ہی تجویز خطاؤں کی سزا فرمائیں
کیوں مری جوہی چنبیلی کی طرف جاتے ہیں؟
باغباں بھی ہے کھڑا
دیکھ کے وہ سوچے گا کیا؟
میں قسم ہے اسے برداشت نہیں کر سکتی

کون؟ اندر نہ قدم رکھیے، عنایت ہو گی
آپ رکتے ہی نہیں، ہوش میں بھی ہیں کہ نہیں؟
مجھ کو ڈر ہے کہ نہ غصہ مجھے آ جائے کہیں
کیا مرے پردے کو بھی چھونے کی جرأت ہو گی؟
کمرے کے پیچھے وہاں
جیسے ملازم ہے عیاں
میں قسم ہے اسے برداشت نہیں کر سکتی

کون؟ کمرے میں نہ آ جانے کی جرأت کیجئے
آپ رکتے ہی نہیں، کیا کوئی سودائی ہیں؟
آپ اب میرے لیے باعثِ رسوائی ہیں
میرے گلدستے کو چھونے کی نہ رغبت کیجیے
خادمہ آ جو گئی
آپ کو وہ پا جو گئی
میں قسم ہے اسے برداشت نہیں کر سکتی

کون؟ سب وقت نہ یوں کیجیے بے کار مرا
مانتے ہی نہیں، بڑھتے ہی چلے آتے ہیں

آپ الٹے ہی یہ غمزے کسے دکھلاتے ہیں؟

ہاں، یہ کیوں چھوتے ہیں جوہی کا حسیں ہار مرا؟

مسکراتی ہے کھڑی

ایک سہیلی وہ مری

میں قسم ہے اسے برداشت نہیں کر سکتی

کون؟ کیوں کرتے ہیں اس طرح پریشان مجھے؟

آپ کیا ٹھان کے آئے ہیں، ارادہ کیا ہے؟

کچھ سمجھ ہی میں نہیں آتا کہ منشا کیا ہے!

دیکھیے اب تو نہ یوں کیجیے حیران مجھے

کیا کہے گا یہ جہاں

اور میں جاؤں گی کہاں؟

میں قسم ہے اسے برداشت نہیں کر سکتی

— سلام مچھلی شہری

سلام مچھلی شہری کی یہ نظم نہ صرف اپنی سادگی و پرکاری کے لحاظ سے قابلِ توجہ ہے، بلکہ اس سے اردو شاعری کے نت بدلتے رجحانات کا بھی پتا چلتا ہے، نیز یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ ہمارا شعری ادب نظیر اکبرآبادی کے بعد کافی عرصے تک دور رہ کر ایک بار پھر حقیقت سے کس قدر قریب ہوتا جارہا ہے۔ اس نظم میں واقعہ تو دلکش ہی، لیکن واقعے کی مختلف کڑیاں جس باقاعدہ تسلسل سے اپنے

متناسب زیر و بم کے ساتھ ایک دوسرے میں کھلتے ہوئے پڑھنے والے کے ذہن کو نقطۂ عروج کی طرف لے جاتی ہیں، وہ بھی توجہ کے لائق ہے۔ اس نظم کا ہیرو شاید انشا کے اس شعر کا ہیرو ہے:

کودا کوئی دیوار تری دھم سے نہ ہو گا
جو کام ہوا ہم سے وہ رستم سے نہ ہو گا

رستم سے یہ کام واقعی نہ ہوسکتا تھا، محض اس لیے کہ اس کا کام ہی اور تھا، البتہ ہماری جدید سماج میں جو نوجوان رستم اپنے عشقی کارناموں سے نمایاں نظر آتے ہیں ان کے لیے ''یہ کام'' بائیں ہاتھ کا کھیل ہے۔ اس نظم کی مہم میں ہیرو کو واقعے کی بڑھتی ہوئی تان کے ساتھ ساتھ جن مشکلات سے دو چار ہونا پڑتا ہے وہ یہ ہیں: چوکیدار، مالی، ملازم، خادمہ، ہیروئن کی سہیلی اور پھر خود ہیروئن۔ یہ تو ہوئے کردار، لیکن قصہ بھی غور کے لائق ہے۔ اسے یوں سمجھیے۔

شہر سے باہر کھلے علاقے میں ایک صاف ستھری سڑک ہے جس کے دونوں طرف عمدہ کوٹھیاں اس کی شان کو بڑھا رہی ہیں، لیکن ہمیں اس وقت ایک کوٹھی سے غرض ہے۔ سامنے بڑے دروازے سے داخل ہو کر ایک اچھا خاصا باغ دکھائی دیتا ہے۔ اس باغ میں سے جاتی ہوئی سڑک آگے جا کر اصل عمارت تک پہنچتی ہے۔ شام کا وقت ہے اور ہیروئن گھر میں اکیلی ہے۔ ابا کلب گھر اور اماں خالہ سے ملنے گئی ہیں، بھائی ٹینس کھیلنے کے لیے کالج گیا ہوا ہے، لیکن ہیروئن سے ملنے کے لیے اس کی ایک گہری سہیلی بھی آئی ہوئی ہے۔ وہ دونوں کمرے سے نکل کر باہر باغ میں ٹہلنے لگتی ہیں۔ اچانک ساتھ کی دیوار سے ایک نوجوان نمودار ہوتا ہے۔ یہاں سے نظم شروع ہوتی ہے۔ لیکن ہم اس بات کا تعین نہیں کر سکتے کہ یہ دیوار کوئی سچ مچ کی مادّی دیوار ہے یا ایک نوجوان لڑکی کی ذہنی دیوار، جسے پھاندنا ہر کسی کا کام نہیں، جسے صرف اس کا محبوب مرد ہی پار کر سکتا ہے، یا پھر وہ خیالی عاشق اس دیوار کی روک سے پنپ سکتا ہے جس کی ہستی محض ایک عورت کی نفسی حرکت سے بنتی ہے۔

اگر ہم اس نظم کو حقیقت کا رنگ دے کر اس کی شرح روز مرہ زندگی کے مطابق کریں تو ہمیں اس نظام کے پلاٹ کے تعین کے علاوہ اس کے کرداروں کے تعلق کے بارے میں بھی فیصلہ کرنا ہوگا۔ سہیلی کا تعلق ہیروئن سے کیا ہے؟ وہ اس کی رازدار ہے یا اسی کی طرح متعجب؟ اور اس نوجوان کا تعلق کیا ہے جو دیوار پھاند کر آیا ہے؟ تمام نظم میں ہیروئن کے لہجے سے اتنی بات تو عیاں ہے کہ وہ محض رسوائی کے ڈر سے اس نوجوان کو روک رہی ہے، ورنہ اگر یہ ڈر نہ ہوتا تو وہ اسے کچھ نہ کہتی، بلکہ شاید...

اس کے برعکس اگر ہم اس نظم کے پلاٹ کو ایک نوجوان لڑکی کے ذہن کی اختراع سمجھیں، ایک نفسی حرکت، بیداری کا ایک خواب، تو اس صورت میں ہمیں کسی خاص ترتیب یا تعلق خاطر کے تعین کی ضرورت نہیں، کیوں کہ ذہن کے کرشمے نرالے ہیں، انسانی کھوپڑی میں ہر بات کا وقوع ممکن ہے۔ اور میرا خیال ہے کہ یہ نظم ایک ذہنی حرکت ہی کو بیان کرتی ہے، ایک نفسیاتی مطالعہ ہے۔ پہلے ہی لفظ (کون) سے ظاہر ہے کہ دیکھ کر بھی لڑکی کو یہ معلوم نہیں کہ نوجوان کون ہے۔ کہا جا سکتا ہے کہ پہلا ''کون'' بے دھیانی میں تعجب کا اظہار کرتا ہے۔ پھر یہ ہر بند سے پہلے، نوجوان کو آگے قدم بڑھانے سے روکنے کی ہر کوشش سے پہلے ''کون'' کے کیا معنی ہیں؟ کون کا یہ تواتر ظاہر کرتا ہے کہ یہ خیالی واقعہ ہے۔ ہر بار لڑکی اسی پہلے استفسار سے اپنے خواب کو شروع کرتی ہے، اور نوجوان کو روکنے سے خود کو بے بس پانے کی لذت کے پھیکا ہونے پر از سرِ نو ''کون'' سے نئی کوشش اور نئی صورت بنا لیتی ہے، کیوں کہ اس نوجوان کی ہستی اس کے لیے پسندیدہ ہے، گویا اس کی صورت اور مورت مبہم ضرور ہے، لیکن ہے محبوب۔

اس صورت میں نظم یوں ہوئی — ایک نوجوان لڑکی کہیں تنہا بیٹھی ہوئی ہے، اسے ابھی عملی زندگی میں عشقی معاملات سے واسطہ نہیں پڑا، لیکن اس کے جسم کے غدودوں میں ایک تبدیلی رونما ہو چکی ہے، اور اب وہ اس تبدیلی سے پیدا شدہ کیفیت کی تسکین کے لیے ایک

فانوسِ خیالی کو روشن کر رہی ہے، جو بار بار بجھتا ہے لیکن وہ اسے پھر سے جلا لیتی ہے۔

موہن بابو

ملے تھے جب تم موہن بابو مجھ پاپی سے پہلے پہلے
یہ آنکھیں تھیں سرمہ دانی، بال تھے بھنورا جیسے کالے
تھی پیشانی چاندی پیاری، چاندی جیسے دانت روپہلے
گال تمھارے پھول گلابی، ہاتھ تمھارے روئی کے گالے

بڑے مزے کے دن تھے وہ جب ہم تم کھیلے جیون ناٹک

اب دیکھو تو آنکھیں ڈوبی، سر ہے چکنا جیسے کدّو
پیٹھ جھکی، گردن میں رعشہ، کانپ رہی ہیں دونوں ٹانگیں
جھکے ہوئے ہو تم جیسے جھک جائے کوئی خچر لدّو
پٹا دِوالہ ہم دونوں کا، اب وہ جیون کس سے مانگیں

بڑے مزے کے دن تھے وہ جب ہم تم کھیلے جیون ناٹک

کھیلے تاش حسینوں کے جھرمٹ میں نچا نچا کر آنکھیں
چومے گال رنگیلے، سندر، اب وہ لٹکے جیسے تھیلا
اب وہ آنکھیں بجھی بجھی سی، پلک اوٹ سے آنسو جھانکیں
بنے ہوئے تھے موہن بابو، کسی زمانے میں تم چھیلا

بڑے مزے کے دن تھے وہ جب ہم تم کھیلے جیون ناٹک

موہن بابو تھے زندہ دل، من تھا ان کا پریم میں پورا
لگے وہ ہنسنے جیسے اونٹ جماہی لیتا منھ کو پھیلا
ہوے تھے بوڑھے لیکن ان کا دل نہ ہوا تھا ابھی ادھورا
آئی یاد جوانی ان کو، جیسے سپنا میلا میلا

بڑے مزے کے دن تھے وہ جب ہم تم کھیلے جیون ناٹک

کر کے جگالی بولے تجھ کو احمد پوری یہ کیا سوجھی
سن یہ جیون روپ بدل کر کرتا جگ میں اونک ناٹک
یہ دنیا ہے ایک پہیلی، چلا یہاں سے جس نے بوجھی
ختم ہوا اب کھیل ہمارا، کھلا ہوا ہے سامنے پھاٹک

بڑے مزے کے دن تھے وہ جب ہم تم کھیلے جیون ناٹک

کھیل ہمارا ختم ہوا اب، کہہ دو یہ پھاٹک والے سے
بجا کے گھنٹی چھوڑ دے جلدی اس پھاٹک کے اوپر پردے
آؤ چلو اب دیر ہوئی، کل ملنا ہے ناٹک والے سے
کہیں یہ اس سے کھیل ہمارا جانچ کے ہم کو رخصت کر دے

بڑے مزے کے دن تھے وہ جب ہم تم کھیلے جیون ناٹک

— (سید) مقبول حسین احمد پوری

ظاہر ہے کہ اس نظم کا موضوع نہ موہن بابو ہیں نہ احمد پوری۔ اس نظم کا موضوع ہے جوانی یا بڑھاپا، یا بڑھاپے میں جوانی کی یاد، یا گذرتی ہوئی نت نئی صورت دکھاتے ہوے انجام کو پہنچاتی

ہوئی عمر۔ لیکن اس نظم میں جو خصوصیت مجھے سب سے نمایاں دکھائی دیتی ہے وہ ہے گفتگو کے ذریعے سے کردار نگاری۔ نظم ایک ذرا سا واقعہ ہے لیکن اس واقعے کو فن کار نے زندگی بلکہ ہر زندگی پر محیط کر دیا ہے، اور وہ بھی آخری دو بندوں کی فکر انگیزی سے۔ نظم کا لطف اس صورت میں پوری طرح سے آسکتا ہے اگر ہم اسے ایک ایسی تصویر سمجھ لیں جس میں دو بوڑھے آدمی ایک دوسرے کے سامنے موجود ہیں: ایک شاعر (احمد پوری) جو مسلمان ہے اور دوسرے موہن بابو، جو ظاہر ہے کہ ہندو ہیں۔ ایک زمانہ گذرا کہ یہ دونوں ایک گاؤں میں رہتے تھے۔ (گاؤں کی دلیل بعض تشبیہات ہیں۔ آنکھیں سرمہ دانی، ہاتھ روئی کے گالے، چکنا سر کدو، خمیدگی لدو خچر کی ایسی۔ نیز موہن بابو اور شاعر دنوں کے کردار جس سادگی اور زندہ دلی کے عامل ہیں وہ اکثر دیہات میں دکھائی دیتی ہے۔) ہاں تو بچپن سے یہ دونوں دوست ایک گاؤں میں رہتے تھے۔ مسلمانوں میں تعلیم کا خیال کم ہے، شاید شاعر وہیں کھیتوں ہی میں الجھا رہا اور موہن بابو پڑھنے لکھنے کے بعد کسی شہر میں چلے گئے۔ یوں وقت گذرتا گیا اور ساتھ ہی ساتھ دونوں کی عمریں بھی گذرتی رہیں۔ آخر بڑھاپے سے کچھ پہلے، بلکہ بڑھاپا آجانے پر، دونوں کی ملاقات ہوئی۔ دلوں میں وہ پرانی بچپن کی چاہ جاگ اٹھی، اور احمد پوری اپنے دوست کی قلب ماہیت پر غور کرنے لگے۔ موہن بابو چوں کہ شہر کی ہوا اچھی طرح کھا چکے تھے اس لیے ان میں سے جذباتیت کافی حد تک رخصت ہو چکی تھی۔ احمد پوری کے سادہ خیالات اور پر خلوص دل بستگی سے وہ متاثر ہوئے ہوں گے، لیکن انھوں نے واقعیت پرستی کے لحاظ سے "حال" کے آگے سر تسلیم خم کرنا سیکھ لیا تھا، چناں چہ اسی زاویہ نظر سے انھوں نے احمد پوری کی باتوں کو جانچا۔

نظم میں جگہ جگہ کئی دلچسپ کنائے ہیں۔ مثلاً (موہن بابو) کر کے جگالی بولے۔ اس ٹکڑے سے جہاں آپس کی بے تکلفی ظاہر ہوتی ہے، وہاں موہن بابو کے شہر میں جا کر پان چبانے کی عادت اختیار کر لینے کا اظہار بھی ہے۔ پہلے مصرعے میں دو باتیں ذرا الجھانے والی معلوم ہوتی

ہیں۔مصرع ہے: ''ملے تھے جب تم موہن بابو مجھ پاپی سے پہلے پہلے۔'' پہلے پہلے، گویا بچپن کے بعد ان کی ملاقات ہوئی تھی۔ دوسرا لفظ ''پاپی'' ہے۔ ''مجھ پاپی سے''۔ پاپی کیوں؟ اسی بند کے اگلے تین مصرعوں میں جس انداز سے بچپن یا آغازِ جوانی میں موہن بابو کی دلکشی کا بیان ہے، کیا اس سے ''پاپی کی وضاحت کا کوئی اشارہ ملتا ہے؟ اگر کوئی اشارہ نہ بھی ملتا ہو تو میں یہ کہوں گا کہ اس نظم میں زیرِلب میلانِ ہم جنسی کے کنائے موجود ہیں۔

یہ نظم احمد پوری نے کسی انگریزی نظم کو دیکھ کر لکھی ہے۔جس کامیابی سے ہماری زبان کے شاعر نے ایک اجنبی زبان کے خیال کو اپنایا ہے کیا وہ توصیف کے لائق نہیں؟

مہاجن

قد کی لمبائی سے اک حد تک کمر جھولی ہوئی
سر پہ چٹیا مردہ چوہے کی طرح پھولی ہوئی

دانت میلے، پنڈلیاں پیچیدہ، دھوتی داغدار
ناک میں مونچھوں کے گچھے، پیٹ میں توندی کا غار

سامنے غلے کے بورے، پشت پر الماریاں
بغبغوں میں کروٹیں لیتی ہوئی زرداریاں

کہنیاں تکیے کے اندر وزن سے دھنستی ہوئی
چست صدری دائرے پر توند کے پھنستی ہوئی

خوب لے لے کر ڈکاریں دل کو بہلاتا ہوا
دونوں نتھنوں کو پھلائے توند سہلاتا ہوا

ہنس کے غوطے آبِ سرد و گرم میں دیتا ہوا
قرض کے طالب کے دل کا امتحاں لیتا ہوا

عذر کرتا پے بہ پے تیوری چڑھاتا بار بار
شدتِ حاجت کا اندازہ لگاتا بار بار

کشتیِ ہستی کو جوئے سیم پر کھیتا ہوا
الٹی سانسیں فربہی کے بار سے لیتا ہوا
رخ کی تاریکی پہ زر کی سرخیاں چھائی ہوئی
بے حقیقت خاک سونا بن کے اترائی ہوئی
کان کے بالے نمودِ زر کا دم بھرتے ہوئے
سود کے بارے میں کچھ سرگوشیاں کرتے ہوئے
عالمِ اخلاق کو زیر و زبر کرتا ہوا
بے زری کی شام سے اخذِ سحر کرتا ہوا

— جوش ملیح آبادی

ذرا اس نظم کے بیان کی طرف توجہ کیجیے۔ سب سے پہلی خوبی تو مجھے یہ محسوس ہوتی ہے کہ کہیں بھی شاعر نے براہِ راست مہاجن کے خلاف کوئی بات نہیں کہی، لیکن اس کے باوجود اس نے جو لائق تحسین حقیقت پرستانہ نقشہ ایک مارواڑی بنیے کا کھینچا ہے، اسے شروع سے دیکھتے ہی اس کے خلاف ناپسندیدگی کا احساس قائم ہو جاتا ہے اور جوں جوں نظم بڑھتی جاتی ہے یہ ناپسندیدگی اپنے ارتقائی مراحل طے کرتی ہوئی نفرت کے قریب پہنچتی جاتی ہے۔ آغاز میں قد کی لمبائی سے جھولی ہوئی کمر ایک عفریت نما ہستی کا تصور لاتی ہے، لیکن اسے چھوڑیے، دوسرا ہی مصرع اس گھناؤنے احساس کو تحریک دے دیتا ہے، اور پھر تشبیہ کا حسن بھی ملاحظہ کیجیے۔ ''سر پہ چٹیا مردہ چوہے کی طرح پھولی ہوئی۔'' اسی طرح ''میلے دانت، پیچیدہ پنڈلیاں، داغدار دھوتی، مونچھوں کے گچھے'' یہ سب باتیں اسی مردہ چوہے سے پیدا شدہ احساس کو گہرا کیے جارہی ہیں۔ لیکن یہاں ایک

فن کارانہ پلٹا دیکھیے۔ ابھی شاعر بنیے کی تمام ناخوشگوار اور ناپسندیدہ باتیں نہیں بیان کر چکا، وہ انھیں ملتوی کر کے ماحول کی طرف توجہ کر لیتا ہے تاکہ قاری کے ذہن میں یہ تاثر نہ پیدا ہو سکے کہ کہیں شاعر لٹھ لے کر تو بنیے کے پیچھے نہیں پڑ گیا، کہیں وہ ناواجب طور پر تو صرف برائیوں کا انبار اکٹھا نہیں کر رہا، کہیں وہ متعصب تو نہیں ہے، کہیں اس کی نظر صرف عیب بین تو نہیں ہوگئی۔ اور ماحول سے بھی صرف چند باتیں پیش کر کے وہ اجمال سے تفصیلی تاثر پیدا کرتا ہے ''بورے، الماریاں، تکیہ۔'' لیکن ان دو تین باتوں سے ہی پورا نقشہ کھنچ جاتا ہے۔ اب شاعر ماحول کی چیزیں گنواتا ہوا تکیے تک آ پہنچا ہے۔ تکیے ہی سے ٹیک لگائے مہاجن بیٹھا ہے، چناں چہ اب اگر پھر ذرا تھوڑی دیر کو اس کے حلیے کی خبر لے لی جائے تو قاری کے نزدیک نفسیاتی لحاظ سے یہ ایک مدلل حرکت ذہنی ہوگی۔ چناں چہ رفتہ رفتہ شاعر تکیے سے گریز کرتا ہے، پہلے ان کہنیوں کا ذکر ہے جو تکیے کے اندر دھنسی ہوئی ہیں، پھر اس چست صدری کا ذکر ہے جس کی چستی کا بیان خود بخود ذہن کو توند کی طرف لے جا سکتا ہے۔ اور نویں مصرعے میں نتھنوں کو پھلائے، توند سہلاتے ہوئے ڈکاریں لینا بنفسہٖ ایک غیر مہذبانہ اور نامناسب سا فعل ہے۔ ہاں، اس وقت یہ مہاجن اکیلا نہیں ہے، اس کے سامنے ایک اور شخص بھی اپنی غرض مندی کی وجہ سے مجبوراً موجود ہے۔ اس کی موجودگی کا براہِ راست ذکر بھی آپ نظم میں کہیں نہیں پائیں گے، مگر اس کی موجودگی کی وجہ سے جو رویہ مہاجن کا ہے وہی اس مختصر سے ''سانچے'' کے دوسرے کردار کو پوری طرح پیش نظر کر دیتا ہے۔ یوں نہ صرف تصور میں یکسوئی رہتی ہے بلکہ ایک ہی نقش، جو شاعر کا اصل موضوع ہے، گہرے سے گہرا ہوتا چلا جاتا ہے۔

یہ ظاہر ہے کہ نظم صرف ایک بیانیہ چیز معلوم ہوتی ہے لیکن حقیقت میں سرمایہ داری کے خلاف اس سے خاطر خواہ تاثر پیدا ہوتا ہے اور ہم غور کرنے لگتے ہیں کہ جس نظام میں اس قسم کے ناپسندیدہ کردار نشوونما پا سکتے ہیں، اور قائم رہ سکتے ہیں، اسے بدلنا چاہیے۔ ایک شخص کے خلاف

قاری کو اکسا کر ایک نظام کا مخالف بنانا کچھ آسان نہیں، اور یہی نکتہ ہمیں فن کار کو داد دینے پر مجبور کرتا ہے۔

میری رانی

پہلے پیکانِ محبت سے تھا دل پہلو میں
خون کی گنگا نہایا تو بنا رنگ محل
چپکے چپکے کوئی اس رنگ محل میں آیا
بجلیاں کانوں میں، سینے پہ وہ آڑی ہیکل
آتشِ حسن سے گلنار بھبوکا چہرا
عید ملتا ہوا آنکھوں سے وہ کافر کاجل
بول اٹھے چمنِ داغ میں خوش رنگ کنول
رخ کے پرتو سے چھپے نور کا لے کر آنچل
غم نے بڑھ کر اسے پہنا دیا ان کا پھولوں کا ہار
نازنیں فرق پہ اک تاجِ زر افشاں رکھا
حسرتیں آ کے حضوری میں زمیں بوس ہوئیں
نازک ارمانوں نے داماں نہ گریباں رکھا
یاس نے آ کے سلامی دی بڑی شوکت سے
آس نے اس کے حضور آپ نمک داں رکھا

راج کرنے لگی اقلیمِ جنوں پر رانی
میری بلقیس نے اندازِ سلیماں رکھا
کم نظر تو اسے کہتے ہیں فغاں کی بانی
وہ ہے فی الاصل مرے رنگ محل کی رانی

— مختار صدیقی

اس نظم میں رائی کا پربت بنا ہے۔ لیکن اس پربت کی چوٹی پر پہنچ کر شاعر نے دیکھا کہ ایک مندر ہے اور اس مندر میں مورتی۔ دنیا میں کئی مندر ہیں اور ان میں کئی مورتیاں، لیکن جب تک کسی مورتی کا ہمیں نام معلوم نہ ہو، ہماری نظروں میں اس مورتی کے مندر کی کوئی اہمیت پیدا نہیں ہوتی۔ شاعر نے بھی پربت پر پہنچ کر جب مندر میں دیوی کی مورتی کو دیکھا تو اس کا ایک نام رکھ دیا۔ اور اس نام رکھنے ہی سے اس نظم کے مندر کی اہمیت ہماری نظروں میں پیدا ہوگئی۔ اگر شاعر اس مورتی کو پریم کی دیوی پکارتا تو یہ ایک عام سی بات ہوتی۔ شعرا (اور خصوصاً نوجوان) ہر مورتی کو پریم کی دیوی ہی سمجھنے لگتے ہیں، اور یہی ان کی غلطی ہے۔ لیکن یہ شاعر عوام کی طرح غلط نظری کا مرتکب نہیں ہوتا، یہ اس دیوی کو ''فغاں کی بانی'' کہتا ہے، اور اپنے رنگ محل یعنی دل کی رانی سمجھتا ہے۔ دل کی رانی سے مراد یہاں محبوبہ نہیں ہے بلکہ اس نظم کا بنیادی موضوع اصل میں غم کی پوجا ہے۔ رانی کا مفہوم اس تلازم خیال کی وجہ سے آ گیا ہے جس کی وضاحت ابھی کی جائے گی۔ اگر وہ تلازمِ خیال پیدا نہ ہوتا تو شاعر اس مورتی کو ''فغاں کی بانی'' کہہ کر ہی بات ختم کر دیتا۔

میں نے اکثر دیکھا ہے کہ ہمارے اردو شعرائے جدید عموماً نظم کے شروع ہی سے تلازمِ

خیال کا اظہار نہیں کرتے۔ شاید اس کی وجہ یہ ہو کہ آغاز میں شدت احساس ان کے ذہن کو باقاعدہ چال سے نہیں چلنے دیتی۔ لیکن جب وہ دو چار شعر کہہ کر اظہارِ نفس کی ابتدا کی کسی حد تک تسکین حاصل کر لیتے ہیں تو ان کے ذہن میں آسودہ تصور جاگتے ہیں اور تلازمِ خیال بھی پیدا ہو جاتا ہے۔ اس نظم کا بھی یہی حال ہے۔

شاعر کو چپ چاپ بیٹھے ہوئے اچانک خیال آتا ہے کہ اب تو دل کی حالت ہی بدل گئی۔ اب تو یہ دل ہی نہ رہا۔ محبت کا تیر لگنے سے پہلے یہ دل تھا۔ تیر لگا، خون نکلا، دل خون میں نہا گیا، خون کی گنگا نہایا۔ گنگا کا تصور آتے ہی شاعر کی زبان بدل گئی اور وہ ''پیکانِ محبت'' اور ''پہلو'' جیسے فارسی الفاظ سے ہٹ کر خالص ہندوستانی الفاظ کی طرف راغب ہو گیا۔ لیکن آگے چل کر پھر وہی فارسی الفاظ والی زبان جاری ہو گئی، کیوں کہ وہ شاعر کی اصل زبان ہے۔ ''خون کی گنگا'' کے خالص ہندوستانی استعارے سے ''رنگ محل'' کی آمد ہوئی۔ اور پھر اس میں ''کوئی'' آیا۔ یہاں شاعر نے آنے والے کی تخصیص نہیں کی۔ قاری آپ ہی سوچے کہ کون آیا۔ شاعر آخر میں چل کر بتائے گا۔ یوں ایک دلچسپی پیدا ہو گئی، قاری کا ذہن بیدار رہا اور اس نے اپنے دل میں سوچا کہ شاعر کی محبوبہ رنگ محل میں آئی تھی۔ لیکن آخر میں جا کر جب قاری کو معلوم ہوا کہ وہ آنے والی شاعر کی محبوبہ نہ تھی بلکہ فغاں کی ابتدا کرنے والی، فغاں کی بانی تھی۔ تو اسے یہ ایک غیر معمولی بات معلوم ہوئی کیوں کہ یہ بات اس کے اندازے کے خلاف تھی۔

اس نظم کے دوسرے بند میں بہت سے شاہی سے تعلق رکھنے والے لوازم ہیں، تاج زرافشاں، حضوری، زمیں بوس، سلامی دی، شوکت ہے، راج کرنے لگی، رانی، بلقیس اور اندازِ سلیماں —— یہ سب چیزیں رنگ محل کے تصور کی پیداوار ہیں۔

بیان کی خوبی کے لحاظ سے دو مثالیں: ''عید ملتا ہوا آنکھوں سے وہ کافر کاجل'' اور ''مہجنِ داغ میں خوش رنگ کنول نور کا آنچل لے کر چھپے۔''

ننھا قاصد

ترا ننھا سا قاصد جو ترے خط لے کے آتا تھا
نہ تھا معلوم اسے کس طرز کے پیغام لاتا تھا
سمجھ سکتا نہ تھا وہ خط میں کیسے راز پنہاں ہیں
حروفِ سادہ میں کس حشر کے انداز پنہاں ہیں
اُسے کیا علم ان نیلے لفافوں میں چھپا کیا ہے
کسی مہ وش کا ان کے بھیجنے سے مدعا کیا ہے

مگر مجھ کو خیال آتا تھا اکثر اُس زمانے میں
کہ اس کی حیرتِ طفلی ہے کیوں گم اس فسانے میں
وہ با ایں کمسنی کیا یہ نہ دل میں سوچتا ہو گا
کہ باجی نے ہماری اپنے خط میں کیا لکھا ہو گا
اور آخر وہ اسی نامے کو لکھ کر بھیجتی کیوں ہے
کبھی بھیجا تو بھیجا لیکن اکثر بھیجتی کیوں ہے
وہ پہلے سے زیادہ بھائی کو کیوں پیار کرتی ہے
لفافہ دے کے لطفِ خاص کا اظہار کرتی ہے

پھر ایسے اجنبی پر اس کی باجی مہرباں کیوں ہیں
اگر ہیں بھی تو گھر والوں سے یہ باتیں نہاں کیوں ہیں
اور اس کے شبہے کی اس سے بھی تو تائید ہوتی ہے
چھپا کر خط کو لے جانے کی کیوں تاکید ہوتی ہے

یہ نوخیز اجنبی جانے کہاں سے اکثر آتا ہے
جب آتا ہے تو باجی کی طرح خط لکھ کے لاتا ہے
عزیزوں کی طرح یہ کیوں مکان میں آ نہیں سکتا
جب اس سے پوچھتا ہے وہ اسے سمجھا نہیں سکتا
کھلونے دے کے اس کو مسکرا دیتا ہے وہ اکثر
اور اک ہلکا سا تھپڑ بھی لگا دیتا ہے وہ اکثر

ترے قاصد کے یہ افکار دل کو گدگداتے تھے
اور اپنے بھولپن سے میرے جذبوں کو ہنساتے تھے
نہیں موقوف انھی ایام پر، جب بھی خیال آیا
تصور تیرے بعد اس کا بھی نقشہ سامنے لایا
مگر آج اس طرح دیکھا ہے وہ نقشِ حسیں میں نے
کہ رکھ دی خاکِ حیرت پر محبت کی جبیں میں نے

وہی ننھا سا قاصد نوجواں ہو کر ملا مجھ کو
زمانے کے تغیر نے پریشاں کر دیا مجھ کو
جنونِ ابتدائے عشق نے کروٹ سی لی دل میں
پس از مدت یہ لیلیٰ آ گئی پھر اپنے محمل میں
ترے قاصد سے ملتے وقت مجھ کو شرم آتی تھی
مگر اس کی نگاہوں میں شرارت مسکراتی تھی

شرارت کا یہ نظارہ مری حیرت کا ساماں تھا
کہ اس پردے کے اندر تیرا رازِ عشق عریاں تھا

— اختر شیرانی

میر اور مومن کے بعد اختر شیرانی ہی محبت کا ایک ایسا شاعر ہے جس کی نگاہوں کا مرکز ہمیشہ ایک پردہ نشیں نازنین رہتی ہے، چناں چہ غزل کا ایک شعر ہے:

آنکھوں نے ذرے ذرے پہ سجدے لٹائے ہیں
کیا جانے جا چھپی مری پردہ نشیں کہاں

(اختر شیرانی)

کیا یہ پنہاں حسن سے شاعر کی رغبت اصل موضوعِ شعر کو لوگوں سے چھپانے کی غیر شعوری نفسی کوشش ہے یا وہی فطری رجحان جس نے شاعر کو اردو شاعری کی روایتی غیر فطری باتوں سے برگشتہ کیا تھا اس صورت میں نمودار ہوا ہے کہ وہ مرکزِ نظر کے انتخاب میں بھی اپنے ہی سماجی حلقے

کے کسی فرد کی طرف رجوع کرتا ہے؟ معلوم نہیں حقیقت کیا ہے۔ ذہن جو جی چاہے فیصلہ کرے۔ ہمیں اس وقت ننھے قاصد کی خوبیوں سے غرض ہے۔

نظم کا عرصہ ایک لمحہ ہے، وہ ایک لمحہ جس میں شاعر ایک ایسے نوجوان سے دوچار ہوتا ہے جو اپنے بچپن میں ایک داستانِ محبت کا غیر ارادی کردار تھا۔ اور اسی ایک لمحے کا ردعمل شاعر کے ذہن کو آنکھ جھپکتے میں ''یادِ ایام'' کا افسانہ سنا دیتا ہے۔ نظم کا یہ پیچ ایک مستزاد دلچسپی پیدا کر دیتا ہے کہ تحریک کا سبب آخر میں ہے لیکن کلام کا آغاز کسی اور ہی نقطے سے ہوتا ہے۔

قصہ سیدھا سادا ہے اور بیان میں بھی اختر شیرانی کی عام مزین زبان سے ہٹ کر ایک سادہ زبان نمایاں ہے۔ کیا یہ سادگی ''ننھے قاصد'' کی طفلانہ طبیعت کا عکس ہے یا فن کار اپنی ارتقائی منزلوں میں بڑھتے ہوئے اب عمر کی سنجیدہ سادگی کی طرف آتا جا رہا ہے — یہ نکتہ بھی سوچنے کے لائق ہے۔

نفسیات کے لحاظ سے بھی دو باتیں اہم ہیں۔ ایک بچے کی ذہنیت اور دوسرے چھپ چھپا کر عشق کرنے والے نوجوان مرد اور عورت کے ذہنی عمل کا مطالعہ، جو فن کار کے گہرے مشاہدے (یا تجربے) کی دلیل ہے۔

''وہ اسی کو نامہ لکھ کر بھیجتی کیوں ہے،'' اور ''اکثر بھیجتی کیوں ہے،'' ''عزیزوں کی طرح یہ کیوں مکاں میں آ نہیں سکتا؟''، ''گھر والوں سے یہ باتیں نہاں کیوں ہیں'' — یہ سب باتیں بچے کی نفسیات کے عین مطابق ہیں۔ ''وہ پہلے سے زیادہ بھائی کو کیوں پیار کرتی ہے/ لفافہ دے کے لطف خاص کا اظہار کرتی ہے''، ''چھپا کر خط کو لے جانے کی کیوں تاکید کرتی ہے''۔ محبت میں ایک دوشیزہ کی بے ساختہ پُرکاری کا ان ٹکڑوں سے اظہار ہو رہا ہے۔ نوجوان کے کردار پر صرف دو ہی باتیں کافی روشنی ڈال رہی ہیں: ''کھلونے دے کے مسکرا دیتا ہے'' اور دل لگی میں پیار سے ''ہلکا سا تھپڑ بھی لگا دیتا ہے۔''

نفسیاتی لحاظ سے ایک اور بات بھی بہت قابلِ تعریف ہے۔ وقت کی تبدیلی کے ساتھ ننھے قاصد اور عاشقِ نوجوان کی ذہنی نشو ونما کا لحاظ بھی فن کار نے رکھا ہے۔ اصل قصے کے کئی سال بعد جب ہیرو اور قاصد کا آمنا سامنا ہوتا ہے تو عاشق کو ''شرم آتی ہے''۔ شاید اسے یہ خیال آتا ہے کہ اگر اب اسے وہ باتیں یاد ہوں گی تو یہ دل میں ان جوانی کی حماقتوں کے متعلق نہ جانے کیا رائے زنی کرتا ہوگا۔ اور ننھے قاصد کی ''نگاہوں میں شرارت'' ہے۔ شاید اسے وہ باتیں یاد آگئی ہیں اور وہ دل ہی دل میں اس یاد سے مزے لے رہا ہے۔ شاید یہ ''شرارت'' اس کی طبعی شوخی پر مبنی ہے اور اسے بچپن کی وہ باتیں زندگی کے دوسرے جھمیلوں میں یاد نہیں رہیں، وہ انھیں بھول چکا ہے۔ لیکن ہم اس نظم کو نہیں بھول سکتے۔ اس کی شگفتگی ہر لمحہ تازہ رہنے والی ہے اور اگرچہ اس میں قانون اور مذہب کے لحاظ سے شاید بعض اصولوں کی خلاف ورزی کا بیان ہو لیکن یہ بے راہی بھی بہت پیاری ہے، اس میں ایک معصومیت ہے۔

ضمیمہ: اپنی ایک نظم "سہارا" کا تجزیہ

سہارا

اوس کی بوندوں میں نمکینی نہیں
پھول گر چاہے کہ اپنی رات کے انجام کو
ایک ہی لمحے میں یکسر جان لے
اس کو لازم ہے ہوا کے سرد جھونکے سے کہے
جاؤ اس کے آنسوؤں کو چوم لو!

آنسوؤں کو چوم کر محسوس یہ ہونے لگا
ایک آنسو، ایک بوند
ایک پل میں ایک بحرِ نیلگوں
بن کے چھا جاتا ہے تنہا ناؤ پر،
کیا ہوا گر اوس کی بوندوں میں نمکینی نہیں
اوس کی بوندوں میں نمکینی اگر ہوتی تو کیا
پھول اس میں تیرتے ہی تیرتے
اپنی منزل تک پہنچ سکتا نہ تھا، اک ناؤ بن سکتا نہ تھا؟

پھول کیا ہے، تو کہ میں؟
پھول میں ہوں، تُو نہیں
تُو تو بحرِ نیلگوں میں ایک تنہا ناؤ ہے
بہتی جاتی ہے، ذرا رکتی نہیں

تجھ کو یہ معلوم کب ہے، اوس کی بوندوں میں نمکینی نہیں
تو فقط باتوں کے بل پر اپنی راتوں کی رسیلی چھاؤں میں
یہ سمجھتی ہے کہ ہر لحہ اچانک پھیل کر
شش جہت پر دل دھڑکتے ہی میں یوں چھانے لگا
جیسے اک ٹھہراؤ فرقت کی اندھیری رات میں
درد کے ہمدوش لذت کو بھی اکساتا رہے
لے، پیالہ تھام لے،
اس میں باقی ہے ابھی کچھ زہرِ غم
جس کو پی کر میں بھی اپنی زندگی سے بھاگتا پھرتا رہا
گفتگو سے فائدہ کچھ بھی نہیں، لیکن مجھے
ہر اشارہ دام ہے الفاظ کا
جس میں طائر پھڑ پھڑاتے، چیختے،

چیختے ہی چیختے خاموش ہو جاتے ہوئے
جان لیتے ہیں کہ اب وہ رات ہی درماں بنے گی درد کے انبار کا
جس کے بکھرے دامنِ صد چاک میں
پھول کی بھیگی ہوئی پتی پہ بوندیں اوس کی
ساتھ لاتی ہیں گدازِ روح کی ہلکی ملاحت کو، جسے
چکھ کے کہتی ہے زباں، کیوں، اب کہو،
اوس کی بوندوں میں نمکینی نہیں؟

دیکھ، دور —
ایک تنہا ناؤ بحرِ نیلگوں پہ رفتہ رفتہ بڑھتے بڑھتے آ رہی ہے پاس، دیکھ،
دور کی چیزیں بھی یوں
باتوں باتوں میں قریب آ جائیں گی، کیا تھی خبر!
دیکھ تو —
رشتۂ عہدِ تخیل بند تھا
کھلنے لگا
رفتہ رفتہ اِک نئی صورت نظر آنے لگی
اک نئی صورت، مگر کچھ نقش تو مانوس ہیں
دور ہر لمحے سے، ہر آنسو سے قصرِ سیم گوں استادہ ہے

اور اس کی چھت میں دو فانوس ہیں

— میراجی

اس نظم میں شاعر کے مدنظر دو عورتیں ہیں، ایک جس سے وہ مخاطب ہے اور دوسری جو اس کی ذہنی فضائے بعید میں کھو چکی ہے۔ پہلی اس کے نفس کے ''قصر سیم گوں'' میں ایک فانوس کی صورت میں آویزاں ہے۔ اسی کی رغبت کے ''زہر غم کو پی کر وہ اب تک اپنی زندگی سے بھاگتا پھر رہا ہے۔'' یہاں تک کہ اس کے ''رشتۂ عہد تخیل'' میں بھی ایک گرہ پڑگئی۔ گویا اس کے لیے نسائی پیکر سے لذت کے حصول کی تحریک بھی ایک جامد حقیقت بن کر رہ گئی۔ لیکن اس نظم سے ظاہر ہوا کہ اس کی تشنہ لبی اور محرومی کی زندگی میں عشقی توجہ کا ایک نیا مرکز پیدا ہوا ہے۔ اس مرکز، اس عورت میں جو اس نظم کی پہلی عورت ہے اور شاعر کی زندگی میں ''ایک اور''، ''ایک نئی صورت'' ''ایک فانوس''، اسے بعض باتیں اپنی حیات تشنہ و غم ناک سے ملتی جلتی نظر آتی ہیں۔ شاید یہی نکتہ اس کی توجہ کو اس درجہ مرکوز بھی کر دیتا ہے اور اس کے دل میں یہ توقع پیدا ہوتی ہے کہ شاید یہ نئی عورت اس کی اتنے عرصے کی محرومی اور تخیل کے سقوط کے بعد اس کے لیے ایک سہارا بن سکے۔ گویا یہ نظم شاعر کی اس نئی مرکزِ نظر کے لیے اس کی ذہنی الجھنوں کو سلجھانے کی خاطر ایک وضاحت ہے۔ اور شاعر کی طرف سے ایک دعوت کہ آؤ ہم دونوں اپنی اپنی الجھنوں اور الم پرستی میں کھوئے رہنے کی بجائے اپنے اس میل سے فائدہ اٹھاتے ہوئے ایک دوسرے سے ''گداز روح کی ملاحت'' حاصل کریں۔

اور اب مصرعوں کے ساتھ ساتھ۔

ایک سے پانچ تک رات کا تعلق عشرت سے ہے۔ اوس کا تعلق رات سے ہے۔ اوس رات کے اختتام پر پھول، پتیوں اور گھاس وغیرہ پر نمودار ہوتی ہے۔ گویا اوس کی نمود عشرت کی

تکمیل کی شاہد ہے۔ پھول شاعر ہے۔

(۴) اگر وہ اپنی عشرت کی رات کے متعلق ہر بات جاننا چاہتا ہے تو اسے چاہیے کہ اپنی آہوں کو، جو ہوا کے سرد جھونکے کی طرح ہیں، اس کے آنسوؤں تک پہنچا دے، ان سے ہم آہنگ کردے، کیوں کہ اس کے آنسو اپنی ملاحت سے اس ذائقے کا احساس دلائیں گے جو اوس میں مفقود ہے۔ گویا اے پھول، یعنی شاعر! اگر تو اپنی شب عشرت کی تکمیل چاہتا ہے تو اس کے لیے تجھے دور سے آہیں بھرنا کافی نہیں ہے، کیوں کہ یہ دُور کی آہیں تو ہوا کے سرد جھونکوں کی طرح ہیں جو پھول سے اوس کی بوندیں ہی گرا سکتے ہیں جن سے ذائقے کی حس تسکین نہیں پا سکتی۔ عشرت کے مزے کو پوری طرح حاصل کرنے کے لیے تجھے اپنی مرکزِ نظر کے آنسوؤں سے ہم آہنگ ہونا پڑے گا۔ گویا اس کا غم بٹانا پڑے گا۔

(۶ سے ۹): آنسوؤں کو چوم کر، ان سے ہم آہنگ ہوکر، اپنی مرکز نظر کا غم بٹا کر شاعر اس نتیجے پر پہنچا کہ بعض مرتبہ ایک آنسو، ایک بوند، ذرا سا غم بھی دیکھتے دیکھتے تنہا اوپر (یعنی اکیلی عورت پر جو تنہائی محسوس کرتی ہو) ایک بحرِ نیلگوں بن کر چھا جاتا ہے، یعنی غم تو ذرا سا ہوتا ہے لیکن ناؤ کی تنہائی کی وجہ سے اس پر حاوی ہو جاتا ہے۔

(۱۰ سے ۱۳ تک): شاعر سوچتا ہے کہ اوس (یعنی اس کے اپنے آنسو) اگر نمکین ہیں، اگر وہ اس کی حسِ ذائقہ کو تسکین نہیں پہنچا سکتے، اگر اس کے کام ودہن کو پوری طرح عشرت سے ہمکنار نہیں کر سکتے، تو کیا ہوا، یعنی اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔ کیوں کہ اگر وہ اپنے ہی آنسوؤں سے یہ تسکین حاصل کرسکتا، اگر اوس کی بوندیں نمکین ہوتیں، تو یہ ضروری تو نہ تھا کہ پھول اس ذائقے کے بل پر، یعنی اس ملاحت کے بل پر جو سمندر کے کھارا ہونے کی وجہ سے اس سے مطابقت رکھتی ہے، ایک ناؤ کی طرح اپنی منزل تک پہنچ سکتا، جیسے کہ وہ تنہا ناؤ، یعنی وہ عورت، یعنی اس کی مرکز نظر، اپنے آنسو کے کھارا ہونے کی وجہ سے سمندر کی تنہا ناؤ ہوتے ہوئے بھی اپنے کو

محض اپنے ذرا سے غم سے یہ سمجھتی ہے کہ وہ اپنی منزل تک پہنچ گئی ہے۔

(۱۴ سے آگے): پھول شاعر ہے۔ اس کی مرکزِ نظر بحرِ نیلگوں کی تنہا ناؤ ہے جسے صرف بہتے جانے ہی سے کام ہے، جسے یہ معلوم نہیں ہے کہ شاعر کے لیے اوس کی بوندیں یعنی اس کے اپنے آنسو ملاحت سے عاری ہیں، گویا اس کے لیے اپنے غم میں کوئی مزہ نہیں ہے۔ شاعر کی نظر میں تو وہ عورت اپنی عشرت کی راتوں کے سائے میں محض باتوں ہی باتوں کے بل پر یہ سمجھتی ہے کہ جیسے ہر لمحہ، یعنی ہر عیش کا لمحہ جو اگرچہ ایک ہی پل کے لیے آتا ہے اور چلا جاتا ہے، پھر بھی ہر سمت یعنی ہر چیز پر حاوی ہو جاتا ہے اور جیسے فرقت کی رات میں انتظار اور تمناؤں کی تشنگی اور ناامیدی کے باعث جو ٹھہراؤ محسوس ہوتا ہے، وہ مجبوری کے غیر شعوری حربے کے طور پر درد اور لذت کو ہم آہنگ بنا دیتا ہے، اسی طرح شاعر کے خیال میں وہ عورت اپنے ہر نئے عیش کے لمحے کے متعلق یہ سمجھتی ہے جیسے وہ ہر چیز پر چھا گیا ہے۔ لیکن جس طرح فرقت کی اندھیری رات میں لذت کے ساتھ درد بھی ہوتا ہے، اسی طرح اس ہر نئے عیش کی کیفیت بھی ہے کہ لذت کے مٹ جانے پر درد ہی درد باقی رہ کر یہ سمجھاتا ہے کہ یہ لمحہ اس عیش کا لمحہ نہ تھا جو ہر شے پر چھا جاتا ہے بلکہ یہ ایک اضطراری کیفیت تھی۔

(۲۴ سے آگے): شاعر اپنی مرکزِ نظر کو اپنے غم میں شرکت کے لیے کہتا ہے تاکہ وہ اس غم کو محسوس کر کے یہ حقیقت جان سکے کہ جس طرح شاعر ہمیشہ اپنے غم کو ''پی کر'' (اس سے لذت حاصل کر کے) اپنی زندگی سے بھاگتا رہا، اسی طرح یہ مرکزِ نظر بھی اپنے غم سے لذت حاصل کر کے اپنی زندگی سے بھاگتی رہی ہے۔ یہاں شاعر اس عورت میں اور اپنی ذات میں ایک نفسیاتی رشتہ پاتا ہے کیوں کہ دونوں کا حصولِ لذت کا طریقہ ایک ہے۔ اور یہیں سے شاعر کے نفس کو اس تمنا کی جرأت ہوتی ہے کہ اگر لذت کے حاصل کرنے کے لیے ہم الگ الگ ایک ہی ڈھب اختیار کرتے رہے ہیں تو کیوں نہ اب مل کر ایک طریقے سے لذت حاصل کریں۔

(۲۷ سے آگے): شاعر کی نظر میں اس عورت سے صرف باتیں کرنا مفید نہیں ہے لیکن شاید وہ یہ باتیں صرف اس لیے کیے جاتا ہے کہ اس کی اپنی ذات کے لیے اپنی مرکزِ نظر کا ہر اشارہ الفاظ کا ایک ایسا جال ہے جس میں طائر کو پتا چلتا ہے کہ درد کا علاج تو اس رات ہی سے ہو سکتا ہے جس کے بکھرے دامن صد چاک میں، یعنی جس کے کھل کر حاصل ہونے میں، پھول اپنی بھیگی ہوئی پتی پر اوس کی بوندوں کو دیکھ کر اس نتیجے پر پہنچے گا کہ اب مجھے گداز روح کی ہلکی ملاحت ملی، اب میں نے صحیح عشرت کی لذت حاصل کی، اب میرے لیے اوس کی بوندیں نمکین ہوئی، یعنی ان میں مجھے ذائقہ محسوس ہوا۔ یہاں آ کر اوس، جو پہلے صرف شاعر کے آنسوؤں کی علامت تھی مادۂ منویہ کا استعارہ بن جاتی ہے اور نظم کی پہلی سطر میں جس اوس کا تذکرہ ہے، وہ تنہائی میں بہنے والا جوہر بن جاتا ہے۔ اور نظم کے اس مقام پر عورت کی ہم جلیسی میں بہنے کی کیفیت سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ شاعر تنہائی میں خود نفسی کی لذت سے چھٹکارا حاصل کر کے اختلاط کا تمنائی ہے، کیوں کہ تنہائی میں اس کا جو جوہرِ حیات زائل ہوتا ہے وہ اس کے لیے بے لطف ہے۔

(۳۷ سے آگے): شاعر کو تنہا ناؤ یعنی اپنی مرکزِ نظر رفتہ رفتہ اپنے قریب آتی محسوس ہوتی ہے، اور وہ اس بات پر ایک ہلکے سے تحیّر کا اظہار کرتا ہے، کیوں کہ اسے اس بات کی توقع نہ تھی کہ ''دور کی چیزیں''، یعنی عورت اور اس کی ہم جلیسی، جو اس کی زندگی سے ہمیشہ دور ہی رہیں، یوں اس سے قریب آ جائیں گی۔ اور شاید اس قرب سے شاعر محسوس کرتا ہے کہ اس کے دھیان کی ڈوری جو بندھی ہوئی تھی کھلنے لگی ہے، اور اسے ایک ایسی صورت دکھائی دینے لگی ہے جس کے کچھ نقش مانوس ہیں۔

مانوس نقوش سے یہاں شاعر کی مرکزِ نظر کے ہاتھ کی اس انگلی کی طرف اشارہ ہے جو اپنی ایک ہڈی کی کمی کی وجہ سے اس کی قدیم محبوبہ کے ہاتھ کی ایک زائد انگلی سے مطابقت رکھتی ہے۔

آخری دو سطروں میں ''قصرِ سیمگوں''، ''عشرت'' کا خیالی محل ہے اور چوں کہ اب اسے

ایک خصوصیت کی حامل دو عورتیں دکھائی دے رہی ہیں، اس لیے اس کی عشرتِ تخیل کے قصر میں دو فانوس ہیں۔ ایک پہلی عورت جس کے ایک ہاتھ میں چھ انگلیاں تھیں اور ایک دوسری عورت جس کے ایک ہاتھ کی ایک انگلی میں ایک پور کی ہڈی کم ہے۔

اس کتاب میں شامل شاعر

احمد ندیم قاسمی	۱۹۱۶ء
اختر شیرانی	۱۹۴۸-۱۹۰۵ء
تاجور سامری	
جوش ملیح آبادی	۱۹۸۲-۱۸۹۶ء
روشن دین تنویر	
سعید احمد اعجاز	۱۹۱۳ء
سلام مچھلی شہری	۱۹۷۳-۱۹۱۹ء
شاد عارفی	۱۹۶۴-۱۹۰۰ء
شریف کنجاہی	۱۹۱۵ء
عابد علی عابد	۱۹۷۱-۱۹۰۶ء
عبدالحمید عدم	۱۹۰۹ء
فضل حسین کیف	
فیض احمد فیض	۱۹۸۴-۱۹۱۱ء
قیوم نظر	۱۹۸۹-۱۹۱۴ء
محمد دین تاثیر	۱۹۵۸-۱۹۰۲ء

مختار صدیقی ۱۹۱۷-۱۹۷۲ء
مخمور جالندھری ۱۹۱۵ء
مطلبی فرید آبادی
مسعود علی ذوقی ۱۹۰۴ء
مقبول حسین احمد پوری
ن م راشد ۱۹۱۰-۱۹۷۵ء
وشوامتر عادل
یوسف ظفر ۱۹۱۴-۱۹۷۲ء

جن رسائل میں یہ نظمیں پہلے شائع ہوئیں

ہفت روزہ اتالیق لاہور
ماہنامہ ادبِ لطیف لاہور
ماہنامہ ادبی دنیا لاہور
ماہنامہ اضطراب لکھنؤ
ماہنامہ ایشیا میرٹھ
ماہنامہ پریت لڑی امرتسر
ماہنامہ جامعہ دہلی
ماہنامہ زمانہ کانپور
ماہنامہ ساقی دہلی
ماہنامہ سب رس حیدر آباد (دکن)

ماہنامہ شاعر آگرہ

ہفت روزہ شیرازہ لاہور

ماہنامہ مشرقی دنیا لاہور

ہفت روزہ مصور بمبئی

ماہنامہ ندیم گیا

ماہنامہ نیا ادب لکھنؤ

ماہنامہ ہمایوں لاہور

ہفت روزہ ہندوستان لکھنؤ

مشرق و مغرب کے نغمے

میرا جی

میرا جی کے مضامین:

جہاں گرد طلبا کے گیت
امریکہ کا ملک الشعرا: والٹ وٹمین
روس کا ملک الشعرا: پشکن
فرانس کا آوارہ شاعر: فرانسا ولاں
مغرب کا ایک مشرقی شاعر: طامس مور
انگلستان کا ملک الشعرا: جان مینسفیلڈ
فرانس کا ایک آوارہ شاعر: چارلس بادلیئر
بنگال کا پہلا شاعر: چنڈی داس
امریکہ کا تخیل پرست شاعر: ایڈگر ایلن پو
چین کا ملک الشعرا: لی پو
مغرب کی سب سے بڑی شاعرہ: سیفو
فرانس کا تخیل پرست شاعر: سٹیفانے میلارمے
پرانے ہندوستان کا ایک شاعر: امارو
روما کا رومانی شاعر: کیٹولس
انگلستان کا پیامی شاعر: ڈی ایچ لارنس
کوریا کی قدیم شاعری
گیشاؤں کے گیت
وڈیاپتی اور اس کے گیت
رس کے نظریے
جرمنی کا یہودی شاعر: ہائنے
انگلستان کی تین شاعر بہنیں

ISBN 969-8379-17-7
Rs.180

عالمی ادب کا سہ ماہی جریدہ

ترتیب: اجمل کمال

میراجی

ISBN 969-8379-57-6
Rs.225